محمّد عزّام

المنهج الموضوعي في النقد الأدبي

- دراسة -

من منشورات اتحاد الكتاب العرب

1999

البريد الالكتروني: E-mail : unecriv@net.sy

الإنترنت : Internet : aru@net.sy

موقع اتحاد الكتّاب العرب على شبكة الإنترنت

www.awu-dam.com

□□

مقدمــــــة

تعددت الاتجاهات النقدية، في مطلع القرن العشرين، في العالمين الأوربي والأمريكي، فمن نقد تاريخي، إلى نقد اجتماعي، ونفسي.. الخ. ولكن الاهتمام بالقضايا الجمالية والفنية غالباً ما توفر في المناهج التي تعتمد فحص (الكلمات على الصفحة). وقراءة النّص الأدبي قراءة أسلوبية، تحليلية، لغوية، موضوعية، تكشف عن العلاقات، وتضيء جوانب العمل الأدبي من الداخل، إضاءة تكشف عن معناه الحقيقي، متجاوزة الاتجاهات النقدية التي كانت سائدة -آنذاك- من مثل النقد التاريخي، والاجتماعي، والنفسي.. الخ.

ومن هنا شكّلت الاتجاهات الأسلوبية والألسنية التي تعتمد (التحليل اللفظي)، و(مفهوم المعادل الموضوعي)، و(النقد الجديد) مناخاً عاماً انضوى تحت اسم (النقد الموضوعي)، وتصدّى للاتجاهات النقدية التي اعتمدت العلوم المساعدة (التاريخ، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، والإيديولوجيا).

و(المنهج الموضوعي) في النقد الأدبي تجاوز القارتين الأوربية والأمريكية إلى جميع أنحاء العالم، ومنها وطننا العربي. فانتقل إلينا، مع ما انتقل من مناهج نقدية ومذاهب أدبية، من خلال نقادنا ومثقفينا الذين أطلّوا على الثقافة الإنكليزية مباشرة، وأجادوا لغتها. ومن هنا يمكن القول إن هذا البحث هو -أيضاً- دراسة (للمؤثرات الإنكليزية في النقد العربي المعاصر).

وقد جعلنا الكتاب في بابين: بحثنا في الباب الأول (المنهج الموضوعي في النقد الغربي) من خلال مدارسه وأعلامه، في فصول: بذور النقد الموضوعي، ت.س. إليوت والمعادل الموضوعي، مدرسة التحليل اللفظي، النقد الجديد، وعرضنا في الباب الثاني (المنهج الموضوعي في النقد العربي) من خلال ثلاثة من روّاده الذين تسلّحوا بالثقافة الإنكليزية، وكان لهم باع طويل في نقل هذا

المنهج النقدي (الموضوعي) إلى أدبنا ونقدنـا المعـاصرين، وقد درسنا جهودهم الأدبية، ومواقفهم النقدية، تنظيراً وإبداعاً، آملين أن يسهم هذا البحث في بيان هذا المنهج النقدي الجديد، والله الموفق.

محمَّد عزَّام.

□□□

الباب الأول

المنهج الموضوعي في النقد الغربي

1- بذور النقد الموضوعـي.
2- نظرية المنهج الموضوعي.
3- منهج مدرسة التحليل اللفظـي.
4- النقد الجديد.

□□

الفصل الأول

بذور النقد الموضوعي

كان الرومانسيون يرون في الشعر تعبيراً عن شخصية الشاعر، ويرون في الخيال عصب الكيان الشعري، ومن أجل ذلك بذل الرومانسيون الأوائل الكبار من أمثال بليك، وورد زورث، وكوليردج، وشيللي، وكيتس، جهوداً عظيمة لتوضيح مهمة الخيال المبدع، فقدّموا مفهوماً جديداً للشعر.

ولكن تعليق الرومانسية أهمية على الذات، وجعلها وحدها الخالقة المبدعة، سمحت للفرد أن يضع قوانينه الخاصة، ويحاول فرضها على العالم. ضارباً عرض الحائط بكل الأسس الفنية التي أرسى قواعدها الأدباء على مرّ العصور، الأمر الذي جعل المواجهة الرومانسية للعالم عاجزة عن أن تكون استجابة فنية للعصر النقدي العلمي الحديث. ونتيجة لذلك كان الانقضاض على الذاتية والخيال مسوّغاً من أجل إرساء أسس موضوعية لمفهوم الأدب. نجد ذلك عند ماثيو أرنولد، والمدرسة البرناسية، ومدرسة شعراء الصورة.

*

1 – ماثيو أرنولد:

وقد ظهر هذا الانقضاض على الرومانسية أولاً لدى ماثيو أرنولد (1822–1888) الناقد الإنجليزي المحاضر بجامعة اكسفورد، والذي وضع مؤلفات من أشهرها: عن هوميروس (1861)، ومقالات في النقد (1865)، ومحاضرات في الأدب السلتي (1867)، والثقافة والفوضى (1869).

وقد هاجم أرنولد في مقالته (وظيفة النقد) كل ماهو شخصي وخاصّ، وانتقد الشعراء الرومانسيين بشدة، ودعا إلى بعض المقاييس الموضوعية، ورفض أن يكون الشعر هروباً من الواقع كما هو الحال لدى الرومانسيين، فقرر أن الشعر

هو ((نقد للحياة)). وأن عظمة الشاعر إنما تتجلّى في تطبيقه الأفكار على الحياة تطبيقاً قوياً وجميلاً. (1) وأن الناقد يجب أن ينأى بنفسه عن وجهة النظر العملية للأشياء. وألا يهب نفسه للاعتبارات السياسية والعملية وحدها. والنقدالحقيقي ينبغي أن يكون مستقلاً عن هذه الاهتمامات، وإلا فإنه لن يحقق أبداً فعالية حقيقية أو يحقق وظيفته في خلق تيار من الأفكار الصادقة الجديدة.

وقد أعطى أرنولد أهمية للشعر كبديل للدين والفلسفة، بما يحويه من قيم تحلّ محل القيم الدينية التي فقدتها الإنسانية في عصر العلم والصناعة. ((ولمّا كان الشعر نقداً للحياة مشروطاً بقانوني الصدق الشعري والجمال الشعري. فإن روح جنسنا البشري سوف تجد فيه نعم السلوان علىمرّ الدهر)). ويفسر أرنولد تعبير ((الشعر نقد للحياة)) بأنه ((استخدام الشاعر للأفكار الأخلاقية في سبيل الحياة استخداماً قوياً جميلاً)). ويبدو أن أرنولد أحلّ القيم والعادات الأخلاقية محل العقيدة الدينية. ثم جعل الشعر وسيلة التعبير عن هذه القيم والعادات، فخلط بذلك بين الشعر والأخلاق في سبيل العثور على بديل للدين: ((سيحلّ الشعر محلّ كل ما نحسبه الآن ديناً وفلسفة)).(2).

ويؤخذ على تعريف أرنولد للشعر بأنه ((نقد للحياة)) شيئان: أولهما استخدامه للفظ ((نقد)) للحياة. وكان أقرب من هذا قوله ((تصوير)) أو ((تفسير)) للحياة. وثانيهما أن استخدام الشاعر للأفكار الأخلاقية يخرجه عن وظيفته الأصلية كشاعر لينقلب إلى واعظ. وعظمة الشعر إنما تُقاس بما فيه من صدق وتصوير وجمال أسلوبي.

ويحذّر أرنولد في نقده من ((التقدير الشخصي)) الذي يعطي الشاعر أو القصيدة الأهمية لأسباب شخصية. وهذا تفريط في تقدير الأشياء التي هي موضع اهتمامنا. ومغالطة في أحكامنا الشعرية. كما يحذّر من ((التقدير التاريخي)) الذي يجعل الناقد يصدر حكمه على الشاعر على أنّه يمثّل مرحلة من مراحل التطور في تاريخ أمة ما، فيبالغ في تقدير شعره والثناء عليه بدلاً من أن ينظر إليه كشعر في حدّ ذاته. ويقوّمه على أساس مكانته من الشعر عامة. والنقدالنزيه، عند أرنولد، أسمى من أن يتأثر بالأهواء الشخصية أو القومية. ووسيلته ((أن نتمثّل في أذهاننا دائماً بضعة أبيات وتعبيرات لفحول الشعراء، ونستخدمها كمحكّ لقياس قوة الشعر الآخر)). وهذا هو((التقدير الحقيقي)).

بيد أن هذا المقياس المثالي الجاهز الذي يسمّيه رتشاردز ((الاستجابات المختزنة)) يعوق إدراك الناقد، ويحيد به عن طريق النقد القويم، ذلك أن أية

أفكار سابقة ومقاييس ثابتة تسبق فهم العمل الأدبي هي عديمة الجدوى. ولا تصلح مقياساً لتقدير قيمة العمل الأدبي مالم تتبع هذه القوانين من داخل العمل ذاته.

لقد بزغ أرنولد فجأة كأقوى شخصيّة في النقد الإنجليزي في منتصف العصر الفكتوري، باعتباره مقاوماً كلاسياً عنيفاً للغنائية الرومانسية (4)، ويؤكد غارود ((إن أرنولد إذا لم يكن أعظم النقاد الإنجليز فإن سعيه لأن يكون كذلك هو بحد ذاته جزء من عظمته))(5). ولكن العصر الفكتوري الذي عاش فيه أرنولد لم يعطه أكثر من ذلك، فقد تنبّه إلى بعض المآخذ على الشعر الرومانسي، وفي الوقت نفسه أخذ عنه كثيراً من خصائصه، الأمر الذي لم يتح له وضع ملاحظاته المضادة في نظام موضوعي ثابت، أو في فكرة كليّة تحدد المعالم الموضوعية التي يريدها للشعر. وهكذا يمثّل أرنولد موقف الرفض والانجذاب بين الحاضر الرومانسي، والمستقبل الذي لم يولد بعد. ولم تكن استجابته لحالة عصره تختلف كثيراً، كما يقول ليفيز، عن استجابة بقية أبناء عصره(6).

*

2 – مدرسة الفن للفن (البرناسية):

ثم خطت فكرة الموضوعية في الشعر خطوة كبرى حين جاءت مدرسة (الفن للفن) كردّ على المذاهب التعليمية والأخلاقية والنفعية في الأدب والفن. وقد أطلق هذه التسمية، مصادفة، أحد الناشرين الفرنسيين على مجموعة من القصائد التي نشرها في كتاب واحد لطائفة من الشعراء الناشئين، وسمّاها (البرناس المعاصر) نسبة إلى جبل البرناس المشهور في بلاد اليونان، والذي تقول الأساطير اليونانية إنه موطن آلهة الشعر(7).

وقد انبثق هذا المذهب من المبادئ الكانتية في العقد الثاني من القرن التاسع عشر في فرنسا، حيث عاد المثقفون المهاجرون إلى باريس، وحيث بدأت حقبة من علم الجمال الكانتي الجديد والغامض، أشاعتها مدام دي ستايل في كتابها (عن ألمانيا)،وفكتور كوزان في محاضراته بالسوربون (1816-1818) ثم طُبعت في عام 1836 بعنوان (محاضرات في الفلسفة)، وفيها يقول: ((إن الفن للفن، ولا يمكن أن يكون الفن طريقاً للنافع، ولا للخير، ولا للأمور القدسية، لأن الفن لا يقود إلا إلى ذات نفسه)). بذلك تمّ تداول هذه المصطلحات الجديدة من مثل: الجماليات الألمانية، وجماليات كانت، والفن المحض، والشكل، والحرية،

والعبقرية، وربما ظهر مصطلح (الفن للفن) مطبوعاً لأول مرة في مهاترة صحفية عام 1833(8).وكان غوتييه قد أعلن في مقدمة ديوانه (قصائد أولى) 1823 عدم خدمة الأدب لأي غرض سوى الجمال.

ثم انتشرت الفكرة في الجوّ كله، فاعتنقها الشاعر والقاصّ الأمريكي إدغار آلان بو ودعا إليها في آخر كتاب له (فلسفة التأليف)، وفي آخر محاضرة له (المبدأ الشعري)، وعن طريقه عادت (النظرية) إلى فرنسا،مرة ثانية، وعندما ترجم بودلير أدب بو، وتعاطف معه إلى درجة التلبّس.ويقف ديوان بودلير (أزهار الشر) رمزاً للتبتّل الجمالي. وببودلير تمّ كسب المعركة الرئيسية للفن في فرنسا القرن التاسع عشر.

وتقوم البرناسية أو مذهب (الفن للفن) على معارضة الرومانسية، وتهدف لا إلى الذاتية في الشعر وعرض أفراح الفرد وأحزانه كما كانت تفعل الرومانسية. وإنما تعتبر البرناسية الشعرَ غاية في ذاته لا وسيلة للتعبير عن الذات، وهي تريد أن تجعل من الشعر فناً موضوعياً همّه نحت الجمال، يقول بودلير "((ليس للشعر غاية وراء نفسه، فإن اتجه الشاعر نحو غاية خلقية فقد أنقص من قوته الشعرية)). وقالت جورج صاند: ((مَنْ كان دائماً أخلاقي المنزع فإنه لن يصبح فناناً)). ومن ممثلي هذا الاتجاه في إنكلترا ولتر باتر، وأوسكار وايلد الذي ينكر كل المشاعر الأخلاقية في الفنان، ويراها تكلفاً لا يُغتفر.(9) ولكن أشهر روّاد البرناسية: تيوفيل غوتييه، وليكونت دوليل، وتيودور بانفيل، ممن مثّلوا ردّ الفعل العنيف ضد الرومانسية، ورفضوا الشعر الذاتي، ونادوا بتركيز الجهود على شعر موضوعي لاتتضح فيه شخصية الشاعر.

وقد شبّه تيوفيل غوتييه (1811-1872) الشاعر بالمثّال الذي يهتمّ اهتماماً شديداً بالشكل، فينحت شعره كما ينحت المثّال تمثاله. وهو يعتقد باستقلال الفن عن كل غاية، ((وكل فنان يهدف إلى غير الجمال فليس بفنان)). وقد قصر غوتييه الشعر على نوع واحد من أنواعه هو الوصفي، لأنه مجال لنحت الصور والأشكال من اللغة. وقد اختار لديوانه عنوان (الميناء والزهريات) 1853 قائلاً: ((هذا العنوان يبيّن خطة معالجة موضوعات رقيقة بطريقة شكلية صارمة، كالشكل على سطح ذهبي أو نحاسي بطلاء من المينا اللامعة، أو كاستعمال دولاب النقّاش على الحجارة الثمينة من عقيق أو فيروز أو جزع. فكل قطعة يجب أن تنحت نحتاً دقيقاً كصورة علىصندوق جواهر. يذكر بالميداليات القديمة)). ومما يجسد صفات تلك الحقبة تعبيرات من مثل: ((أفكار في

الرخام)). و((أناشيد في الصيني الأزرق)). و((أمثال في البورسلين)). وكلها تمثل حباً للسطح الناعم والخط البارز الحادّ. والقصيدة يتمّ تخيّلها على أنها شيء، أو شكل قاس وليس كلاماً.

كما يعتبر لوكونت دوليل من أبرز روّاد المذهب البرناسي، وقد ثار على العاطفية الذاتية في الرومانسية، وأبى أن يعرض قلبه على الدهماء. كما أبى أن يسفّ الشعر إلى حد الوسيلة التي تستخدم لغرض ما، وذلك ليردّ الشعر إلى طبيعته كفن جميل هدفه الصور والأخيلة الجميلة في ذاتها، فهو يقول في إحدى قصائد ديوانه ((قصائد بربرية)): ((أيتها الدهماء آكلة اللحوم، فليجرجر مَنْ يريد قلبه الدامي فوق ساحتك الساخرة، أما أنا فلا أريد أن أبيعك نشوتي أو ألمي. إنني لن أسلم حياتي لنباحك)).

ويبدو أن فلسفة دي ليل الجمالية ترجع إلى فلسفته الحياتية التي يعود أصلها إلى الديانة البوذية التي ربما كان سبب انسياقه نحوها هو ميلاده في جزيرة بربون، إحدى مستعمرات فرنسا في جزر الهند الشرقية، وهذه الفلسفة تسخر من ألم الإنسان. وترى في (النرفانا) سبيل الخلاص. والنرفانا في البوذية هي حالة نفسية تحقق للفرد الجنة على هذه الأرض إذا استطاع أن يميت في نفسه الرغبة، رغم أن إماتة الرغبة تعني إماتة الحياة نفسها. ولذلك نجده يتّخذ من التلهف على الفناء مادة خصبة لشعره.ويغبط الموتى على ما أصابوا من نعيم في الفناء. فيقول: ((أيها الموتى السعداء الذين تفترسهم الديدان النهمة، وأنت أيها الموت المقدس الذي يلج في كل شيء. تقبّل أطفالك في صدرك المرصّع بالنجوم. خلّصنا من الزمان والعدد والمكان، وارجع إلينا الراحة التي أنزلتْ بها الحياة الاضطراب)). وهو يقصّ قصة ثلاثة من البراهمة عجزوا عن بلوغ (النرفانا) أو الكمال لأسباب معيقة ثلاثة هي: الشك، والرغبة، والذكرى. وللتعبير عن هذه الفلسفة فقد لجأ دوليل إلى استخدام الأساطير القديمة، الهندية واليونانية، فعبّر من خلال شخصياتها عن أفكاره ومشاعره الخاصة، محتفظاً للشعر بموضوعيته، فهو يقول: ((إن عالم الجمال. وهو المجال الوحيد للفن، غاية في ذاته، لا نهائي، ولا يمكن أن يكون له صلة بأي إدراك آخر غيره. وليس الجمال خادماً للحق، لأن الجمال يحتوي على الحقيقة الإلهية والإنسانية.. وعلى الشعر ألا يهتمّ بمطالب الحياة المادية المعاصرة. إذ القطيعة كاملة بينه وبين الدهماء))(10).

وإذا كان دوليل قد قطع الصلة بين الشعر الرفيع والدهماء. فإنه لم يقطع هذه الصلة بين الشعر والصفوة، وبينه وبين الحقيقة والعلم. وهنا يتجلّى تأثر

البرناسيين بالفلسفة الوضعية والتجريبية، ذلك أن نقّاد الأدب، آنذاك، رغبوا في التوفيق بين مطالب العلم ومطالب الفن. وأرادوا أن يجمعوا إلى عنايتهم بالحقيقة عنايتهم بالخصائص الجمالية. وكانت قد عظمت الثقة بالعلم، في تلك الفترة. ودعت الفلسفة الوضعية التي أسسها أوغست كونت (1798-1873) والفلسفة التجريبية بفضل جون ستيوارت مل (1706-1873)، التي دعت إلى خروج الإنسان من ذاته طلباً للمعرفة إلى إيمان دوليل بأن ((العلم والفن اللذين طالما فرقت بينهما جهود الفكر المتباعدة يجب، اليوم، أن يأتلفا ويتوحّد فكر أحدهما بالآخر، فقد كان أحدهما (الشعر في عهده الأول) بمثابة الوحي الفطري للمثال الإنساني، وكان الآخر (العلم) هو الدراسة العقلية والتعبير المشرق عنها... ولكن الفن فقد هذه التلقائية الحدسية التي كانت له في عهده الفطري، وعلى العلم أن يرشده إلى المنسي من تقاليده هذه، كي يبعثها حيّة في الصورة الخاصة به))(11).

لقد ترفّع البرناسيون عن سواد الشعب، وتوجّهوا إلى ((النخبة)) في شعرهم الموضوعي البعيد عن ((ذاتية)) الرومانسيين، ولم يعتقدوا، كالرومانسيين، بالإلهام في الشعر، لأن الشاعر، عندهم، كالعالم في معمله.

وفي النصف الثاني من القرن التاسع عشر انتقلت مدرسة (الفن للفن) إلى انجلترا فاعتنق مبادئها كل من سوينبرن كشاعر، وباتر، وويستلر، ووايلد كنقّاد. يقول وايلد: ((الجمال رمز الرموز، الجمال لا يكشف عن شيء لأنه لا يعبر عن شيء)). و((لا فائدة من الفن كله)). و((والانفعال للانفعال هدف الفن، والانفعال من أجل الفعل هدف الحياة، وهذا هو السبب في أن كل الفن غير خلقي)). و((الشكل كل شيء. إنه سرّ الحياة. ابتدئ بعبادة الشكل ولن يبقى من الفن سرّ لا ينكشف لك)). و((كلما أمعنا في دراسة الفن قلّ اهتمامنا بالطبيعة، فما يكشفه لنا الفن هو نقص التخطيط في الطبيعة)).(12).

وقد انتهت مدرسة (الفن للفن) إلى الخروج من هذا العالم، ومن الواقعية الاجتماعية لأنها تعبير عن عزلة الفنان وانسحابه إلى ترف البرج العاجي. يقول إليوت: ((للقصيدة حياتها الخاصة)). ويقول برادلي: ((إن للقصيدة وجودها المتعدد الذي لا يكاد يأتي عليه الحصر، لأنها تختلف من قارئ لآخر، وعلينا أن نقيّمها باعتبارها تجربة خيالية. وأن نحكم عليها من الداخل. أما اعتبار الغايات الخارجية فإنه يقلل من القيمة الشعرية. لأنه يخرج الشعر من دائرة وجوده الطبيعي.فالشعر عالم في ذاته، مستقلّ تماماً عن العالم الخارجي. وله قوانينه

الخاصة به. وهو ليس انعكاساً للواقع، أو نسخة عنه وإنما هو موازاة له)).

ويؤكد برادلي أنه يستحيل نقل أثر القصيدة في الشعر الخالص، إلا في الشكل الذي وردت فيه، ولأنها تنمو بشكلها ومحتواها معاً، فإنها لاتعني سوى نفسها.

وقد أثار برادلي في حديثه عن مبدأ (الشعر للشعر) مسألة (الشعر الخالص).

وهو اصطلاح يتصل بمفهومات المدرسة الرمزية ومبدأ الفن للفن،وقد عرض بريموند، وسوزا، في كتابهما المشترك (الشعر الخالص) الجدل حول هذا المذهب، وأوضحا أن موسيقى الألفاظ هي صاحبة التأثير الحقيقي في الشعر، لأنها تنقل ((سحراً موحياً)) يعود بنا إلى ذواتنا، ويضعنا في حالة صلاة، وأوضحا أن كل قصيدة تعتمد في شخصيتها الشعرية على حقيقة غريبة تنشئ لها وحدتها، وأنه ليس من الضروري أن نحصل من القصيدة على معنى، لأن هناك سحراً منفصلاً مستقلاً عن المعنى، وأنه لا يمكن أن نردّ الشعر إلى أمثولة عقلية لأن طريقة التعبير فيه متفوقة على الطرق العادية، وأن الشعر هو نوع من الموسيقى، ولكنه ليس موسيقى فحسب، وأن هناك شيئاً كالسحر هو الذي يعبّر عن حالة عاشها الشاعر قبل أن يعبّر عن نفسه، وأن الشعر سحر صوفي مقترن بالصلاة. (13).

والواقع أن نظرية (الشعر للشعر) ماهي إلا انكفاء الشاعر نحو نفسه كردّ على ما يلقاه من إهمال المجتمع وخيبة أمل في العصر.

*

3 – مدرسة (شعراء الصورة):

ويدين النقد ((الموضوعي)) أيضاً للمدرسة التصويرية IMAGISM التي أرسى دعائمها كل من الإنجليزي توماس هيوم T. Haume (1883–1917). والأمريكي عزرا باوند A. Pound (المولود عام 1885)، والأمريكي المولد الإنجليزي الجنسية ت.س. إليوت(1888–1965)، والتي رفضت الكليشيهات الشعرية والبلاغة الرومانسية. وقد جمع هؤلاء إلى ملكة النقد الخلق، فأمكنهم أن يبرهنوا بالممارسة والتطبيق على نظريتهم الموضوعية التي تقول إن الأدب، وعلى الخصوص الشعر، ليس تعبيراً عن شخصية الشاعر، ولا عن أحوال المجتمع، وإنما هو خلق، وصحيح أن الأدب قد يعكس ملامح من شخصية

خالقه، أو من بيئته، ولكن وظيفة الفنان هي أن يحيل هذه العناصر كلها إلى شيء جديد هو العمل الفني المستقل بوجوده عن كل ماأسهم في صنعه.

وفي مجلة (شعر) التي بدأت هاربيت مونرو بإصدارها عام 1912 في شيكاغو ظهرت أول قصيدة تصويرية في أمريكا، وهي قصيدة (كوريكوس) للشاعر ريتشارد والدنجتون الذي تزوج الشاعرة هيلدا دولتيل.(14).

وقد كتبت مس مونرو مفسّرة: ((التصويريون جماعة من الشغوفين بالثقافة اليونانية، يواصلون تجارب تلفت النظر في الشعر الحر، ويحاولون أن يدخلوا إلى الشعر الإنجليزي تجديدات حاذقة دقيقة في الإيقاع. وهو من ذلك النوع الذي حاوله مالارميه وأتباعه في الفرنسية)).

ومن هنا توطّدت العلاقة بالشعراء الفرنسيين الرمزيين، كما كان للحركة التصويرية اهتمام بأشكال الشعر الشرقي، ولاسيما الشعر الصيني الذي قامت بترجمة بعضه جوديث جوتييه إلى الفرنسية، وتعلّم باوند وأصدقاؤه أن الشعر الحر يتطلّب من الشاعر مسؤولية نقدية تماماً كما يتطلبها منه الشعر الموزون، وأن الشعر الحر يجب أن يبتعد عن الرتابة والركاكة، فانعدام الوزن المنتظم والقافية ينبغي ألا يتمخّض عن قطع نثرية مقنعة، وقد أسفرت تجاربهم في الشعر الحر عن توطيد شعر حرّ له أصول متواضع عليها، شعر امتاز بالجلال والتأثير الحاد، وبالمرونة وقسوة الشروط في الوقت ذاته، وابتعد عن آفات الركاكة والجمود، وحرص على التكثيف والتركيز على الموضوع، وتخلّص من الحشو والتشويش في الأسلوب.

وقد التقى باوند عام 1913 في لندن بإمّي لويل، وهي شاعرة أمريكية نشرت ديوانها الأول (قبّة زجاج كثير الألوان) 1912. والثاني (نصال السيوف وبذور الشقائق) 1914 بعد التقائها بالتصويريين. وكان ناشرو ديوانها الثاني قد أعلنوا إن إمي لويل ((أبرز شاعرة بين التصويريين)). ولكن باوند تصدّى لها مؤكداً أن التصويرية بنيت على لباب الشكل. وأشرف على طبع مجموعة شعرية عامة بعنوان (التصويريين) 1914، فنشرت إمي لويل، بعد أن انفصلت عن ((زعامة)) باوند، ثلاث مجموعات بعنوان (بعض الشعراء التصويريين 1915 و1916 و1917). وكوّنت لنفسها حلقة خاصة من المعجبين، ونظمت عدداً كبيراً من القصائد بأسلوب أسمته (النثر المتعدد الإيقاعات).

ورغم قلة إنتاج هيوم، الناقد والفيلسوف الإنجليزي، فقد كان تأثيره واسعاً، إذا دعا إلى ربط الحاضر بالتقاليد الكلاسية، وهي أساس دعوة إليوت فيما بعد،

فساهم بذلك في تطوّر مفهوم الشعر واتجاهه نحو الموضوعية، وأنكر الموضوع الشعري، ودعا إلى تركيز الأهمية كلّها على القالب الشعري، وأصرّ على أن يكون عمل الشاعر هو العناية بالصنعة الفنية لا التعبير الشخصي. ورأى أن الشعر صور ومجازات. وأن المجاز يحوّل المعاني المحسوسة إلى صور. وأن الصور في الشعر ليست مجرد حلية، وإنما هي جوهر لغة الشعر، وهي التي تفرق بين لغة الشعر ولغة النثر.(15).

وهيوم هو الدافع الأول لفكرة (شعراء الصورة) التي تأثرت بنظريات برغسون في الفن، وكان يؤمن بالكلاسية، ويدعو للعودة إليها، وينعى على الرومانسيين أنهم يملأون شعرهم بالعواطف المائعة اللا محدودة، فيقول: ((أنا أعترض على الميوعة التي لا ترى القصيدة إلا إذا كانت تنوح أو تعول على هذا الشيء أو ذاك)).

ولذلك بشّر هيوم بانتعاشة كلاسية تنقذ الشعر من ميوعته العاطفية، وركّز اهتمامه على الصورة. والشاعر عنده هومَنْ يعبّر عن أمور الحياة العادية في صور جديدة، ولا ضرورة لأن يقيّد نفسه بوزن معيّن. وقد نظم هيوم بضع مقطوعات تطبيقاً لمبدأه في الشعر، راعى فيها الصورة، فشبّه القمر في إحداها ببالون طفل، وشبّه الغروب بالفتاة الغنجة، والنجوم بوجوه بيضاء لأطفال المدينة(16). فأفقد المألوف عاديته، ورفع العادي إلى مرتبة شعرية.

ولقد وجّه هيوم الأنظار إلى بزوغ فجر الكلاسية في النقد الأدبي. ووجّه ضربة قاضية إلى الشعر الرومانسي حين أعلن قائلاً: ((إنني أعارض شعراء الرومانسية وحتى الصفوة المختارة منهم، وأعارض أكثر من ذلك موقفهم السلبي، فأنا لا أوافق على ولهم المتيّم. لأنهم لا يعتبرون القصيدة شعراً مالم تكن أنيناً أو استغاثة))(17).

وقد قُتل هيوم في الحرب العالمية الأولى عام 1917. ولم تُنشر مقالاته التي كتبت قبيل الحرب، إلا في عام 1924 بعنوان (تأملات). وقد تعرف إليوت على نتاج هيوم بعد هذا التاريخ، وكانت نظرية إليوت في الشعر ((الموضوعي)) قد نضجت. ومع ذلك فإن مبادئ هيوم الشعرية تكاد تطابق مبادئ إليوت. الأمر الذي يجعل التطور الفكري الذي يبلغ غاية واحدة، إنما هو تلبية لحاجة ملحّة إلى ممارسة شعرية جديدة، وأنه جزء من حالة ذهنية عامة آخذة بالظهور.

وأهم المبادئ الشعرية عند هيوم هي:

1 – لقد ختمت الرومانسية، فيما يبدو لـي، دورتها وغدت مستهلكة. ولن يكون لدينا في الشعر أي ازدهار إلا حين نهتدي إلى وسائل صنعة جديدة، إلى عرف جديد.

2 – إني لأتنبأ بفترة قادمة يكون الشعر فيها جافياً، صلباً، كلاسياً.

3 – هنالك شيئان جديران بالتمييز: أولهما طاقة العقل على أن يرى الأشياء على حقيقتها، منفضّة عن الطرق التقليدية التي تعوّد المرء أن يراها فيها، وهذا نفسه أمر نادر في كل ضروب الوعي. وثانيهما التركيز في الحالة العقلية، وإحكام السيطرة على الذات، وهذا أمر ضروري في التعبير الواقعي عما يراه الإنسان، كي يحول بينه وبين التردّي في المنعطفات التقليدية.

لقد كان هيوم داعية مقداماً إلى الجماليات الكلاسية، وكان رفيق باوند في لندن خلال السنوات التي سبقت الحرب العالمية الأولى. وحين دعم باوند الصورية في عام 1912 كان من أمثلته الرئيسية مجموعة من خمس قصائد قصيرة نظمها هيوم ليوضح نقطة في إحدى المناقشات الأدبية، فنشرها باوند، نصف مازح، على أنها ((الأعمال الشعرية الكاملة لهيوم)).(18).

وثمة توازيات بين نظرية هيوم النقدية ونظرية دي غورمونت، فقد علّق الأخير على الشعراء الصوريين مشيراً إلى دينهم للرمزيين الفرنسيين في قوله: ((إن المدرسة الصورية الإنكليزية انبثقت عن الرمزيين الفرنسيين. يرى المرء ذلك في فزعهم من (الكليشية) والبلاغة والجزالة، ومن كل وسيلة خطابية مباشرة أثار قرفنا منها دائماً مقلدو فيكتور هوغو، كما يراه في ضبط اللغة، وشعرية الرؤية، وتركيز التفكير الذي يحبون في صورة غالبة)).(19)

ولم ينشر هيوم إلا القليل في حياته، ولم يظهر كتابه (ترجيحات) إلا في عام 1924، وخلافاً لبابيت وأرنولد فإن هيوم لم يستعمل آراء أخلاقية أو دينية ليجعلها إطاراً لنظرية تعليمية في الأدب، وإنما اتخذ من الكلاسية شكلاً من أشكال الموضوعية التي تصرّ على التفريق بين العقيدة الأخلاقية أو الدينية والشعر.وهو يرى أن الشعرمهارة بشرية تتشكل في نفس المجال الذي ترسخ فيه الأخلاق والدين مبادئهما.

وهذا يعني أنه لا يوجد شيء اسمه ((موضوع)) شعري، وأنه ليس من عمل الشاعر التعبير الشخصي بل الصناعة الماهرة، وأن الشعر صور

واستعارات. وليست الصور مجرد زينة، وإنما هي جوهر اللغة الحدسية. وأن التركيبة التي يتعامل بها الشعر ليست آلية بل عضوية، فكل جزء من القصيدة يتعدّل بحضور الآخر.

وأما باوند فهو من أكبر الشعراء الذين أثّروا في الشعر الإنجليزي والأمريكي، بشهادة إليوت، وييتس، وسيتويل. ومن سمات شعره اطلاعه الواسع. وحذاقته المفتعلة، وتعبيره عن المشاعر والأفكار المدنية بمصطلح جديد، وإكثاره من الاقتباس، وتركيزه على الصورة في الشعر، ودقّته، وإيجازه.

وفي عام 1912 التفّ حول باوند جماعة من الشعراء سمّاهم (شعراء الصورة). وقد تبلورت أهداف هذه (الجماعة) في الجماليات الشعرية التالية:

1- استعمال اللغة المحكية، على أن تستعمل الكلمة الدقيقة، لا المقاربة، ولا البديعية.

2- خلق نغمات جديدة لتعبر عن حالات جديدة، وهذا لا يعني الاقتصار على استعمال الشعر الحر وسيلة للكتابة فحسب، وإنما جعل مبدأ الحرية هو الأساس.

3- الحرية التامة في اختيار الموضوع، فليس الفن الجيد أن نكتب كتابة رديئة عن الطيارات والسيارات، ولا هو فن رديء أن نكتب عن الماضي. ونحن نؤمن عاطفياً بالقيمة الفنية في الحياة الحديثة.

4- تقديم صورة. نحن لسنا مدرسة رسامين. ولكننا نعتقد أن الشعر لابد أن ينقل الجزئيات بدقة ولا ينساح في التعميمات مهما تكن عظيمة مدوّية.

5- ننشئ شعراً صلباً واضحاً، لا هو باللامحدود، ولا هو بالمشعث.

6- أكثرنا يؤمن بأن التركيز هو جوهر الشعر.(20).

لقد أسهم باوند في دعم النظرية الجديدة وخلق الشعر الإنجليزي الحديث. وكان من قادة المدرسة التصويرية، وصديقاً لإليوت، وقد ولد باوند في أمريكا، وعاش في أوربا وإنجلترا، وانتهى إلى إيطاليا حيث أيّد النظام الفاشي. وعندما انتصرت أمريكا، في الحرب العالمية الثانية، اعتقله الجيش الأمريكي، ونقله إلى أمريكا لمحاكمته. ولكن الكشف الطبي أوصى بإلزامه مصحّة للأمراض العقلية، ظل بها حتى عام 1958، حيث خرج منها محطّم الجسم والنفس. فسافر إلى إيطاليا وظلّ بها إلى أن مات.

في كتابه (روح الرومانس). 1910 يعتبر باوند الشعر نوعاً من الرياضيات الملهمة التي تزودنا بمعادلات، لا للأرقام المجردة والمثلثات والدوائر وما أشبه، وإنما تزوّدنا بمعادلات للانفعالات الإنسانية، ودعا إلى تجسيد المجردات والأفكار. كما أوصى أن يستخدم الشعراء لغة الحياة، وأن يخلقوا إيقاعات جديدة، وأن يتخذوا من كل مافي الحياة مادة لشعرهم، وأن يتوخوا تقديم الصورة الشعرية الدقيقة بصلابة ووضوح، وألا يقع الشاعر تحت رحمة كل حالة نفسية تمرّ به. وأن النوع الوحيد من العاطفة الجديرة بالشاعر هو العاطفة الإيجابية التي تنفخ فيه الطاقة وتقوّيه، والتي هي أبعد ماتكون عن الانفعالات اليومية المتسمة بالوحولة والإغراق في العاطفية.

وقد هاجم باوند (الكليشهات) الجاهزة، والتعبيرات الغائمة، والمحسّنات، والإيقاع الآلي. وقال بالموضوعية، وبأن الشاعر ينبغي أن يكون في موضوعيته مثل العالِم(21).

وقد أوضح باوند طريقته التصويرية في فهم الشعر بوسيلة طريفة (الكتابة الصينية) التي تعتمد على الشخوص التي ترمز إلى المعاني. ومنهج الكتابة التصويرية عند باوند استعاري في جوهره، فهو يقول: ((إن عملية الكتابة التصويرية استعارية، فهي استعمال الصور المادية للإيحاء بعلاقات غير مادية)).

والخدمة الكبرى التي أدّاها باوند للشعر الحديث هي أنه خلّص الشعر الغنائي من الجمال الموسيقي حين أكّد أهمية نقل الواقع نقلاً مباشراً، وحين قرّ في بيانه (ضد الروح الشفقية في الشعر الحديث) أن يضع في الشعر (ناساً بدل الأحلام)). وهذه القدرة على رسم طبيعة الحياة ذاتها نادرة لأنها تعتمد على إحكام القبضة على التجربة. وبذا تتطلب من الشاعر إحساساً موحداً، وقدرة من الشعور تلتحم بين العاطفة والفكر في إحكام. كما تتطلب من الشاعر إدراكاً ناضجاً لوجود الخير والشر. وفهماً يدرك أن الحياة لا تتخذ لها قيمة درامية إلا حين يرى فيها الشاعر صراعاً بين هاتين القوتين. ويؤكّد باوند على ((أن الشعر يجب أن يكتب في مثل إتقان النثر)). وأنه ينبغي ألا توجد فيه ألفاظ حوشية، ولا إسهاب ولا تقديم أو تأخير. ويجب أن يكون في بساطته مثل أفضل نثر لموباسان، وأصعب نثر لستاندال... وعلى الإيقاع أن يكون ذا معنى، ولا يجوز أن يُرتجل ارتجالاً دون إحكام ودون سيطرة فعلية على الكلمات والمعاني)).(22).

وعند باوند نجد الحدود مشتركة بين المضمون والتعبير، ففي القصيدة الجيدة لا مجال لتزيين تافه أو تعبير غامض أو إيقاع آلي. فالشكل معبّر عن المعنى، والشكل هو المعنى. والأدب العظيم هو اللغة مشحونة بالمعنى إلى أقصى درجة ممكنة. والشعر الجيد، عند باوند، يمتلك بساطة واقتصاد وصلابة النثر الجيد.

وقد شغف باوند بالخصوصية الواضحة المحسوسة التي بها أسلوب الكتابة الصينية فقد بدت له قراءة مراقبة للأشياء وهي تصنع مصيرها. فعندما يكتب الصينيون جملة (يرى الرجل حصاناً) مثلاً، فإنهم يتبعون الإيحاء الطبيعي: أولاً يقف الإنسان على قدميه، وثانياً تتحرك عيناه عبر الفضاء، صورة جريئة تمثل بإرسال القدمين تحت عين واحدة، وصورة معدّلة لعين،وصورة معدّلة لقدمين تجريان لكنك لن تنساهما إذا رأيتهما، وثالثاً: يقف الحصان على قوائمه الأربع.(23).

ومنهج الكتابة التصويرية عند باوند، يحدّد الصورة على نحو يؤكد الوحدة بين الحس والفكر، إذ يقول: ((الصورة هي تلك التي تعرض تركيبة ناشئة من فكر وعاطفة في لحظة زمنية، وإنها قد تكون ذاتية، وقد تكون موضوعية، وإنها أكبر من فكرة لأنها دوّامة من الأفكار المختلطة، وهي مباشرة، لا مواربة أو ملتوية)). وقد وجّه باوند الشعراء إلى الشعر الحر. وعندما أدرك بعض النماذج الرديئة في هذا الشعر، اعتدل في دعوته.

وفي أمريكا تزعّمت الحركة، من بعد، إيمي لوول. وانضمّ إليها كثير من الشعراء أمثال هلدا دولتيل، والدنجتون، وهاربيت مونرو، وفلنت، وغيرهم. وأصبحت لهم مجلات تنشر نتاجهم الشعري، ومجموعات شعرية تمثّل مذهبهم. والواقع أن شعر الشاعرة هلدا دولتيل هو خير مايمثّل شعر (المدرسة الصورية). وهو شعر فردي انعزالي، بالغ الإيجاز والتركيز، ويدور حول المرئيات وما تثيره في النفس.

والحق إن إطلاق اسم ((مدرسة) على التصويرية يُعدّ ضرباً من التجوّز، فقد كانت تعبيراً عن حاجة الشعر الحديث إلى منح الشكل اهتماماً.(24). ومع ذلك فإن الاتجاه التصويري قد خدم الشعر بتحطيم الأشكال القديمة، ومنح الشعر الحر شيئاً من الصلابة والقوة، وميّز الخصوصية بالإلحاح على الصورة الجديدة.

■■

■■ هوامش الفصل الأول:

1- ماثيو، أرنولد - مقالات في النقد - تعريب علي جمال الدين عزت- الدار المصرية للتأليف 1966- ص 85.

2- Introduction to wards english poetry 1880.

3- أرنولد - مقالات في النقد- ص 10.

4- ويمزات، وبروكس- النقد الأدبي (النقد الرومانتي)، تعريب حسام الخطيب، ومحي الدين صبحي - جامعة دمشق 627/3.

5- الشعر ونقد الحياة - كامبردج 1931 ط/الإنجليزية.

6- Leavis: New bearings in english poetry p22

7- د. محمد مندور - الأدب ومذاهبه ص 101 ود. محمد غنيمي هلال- الأدب المقارن- دار العودة - بيروت ط9 عام 1981، ص 385.

8- ويمزات، وبروكس، المصدر السابق، 685/3.

9- د.إحسان عبّاس - فن الشعر - دار الثقافة - بيروت - ط3-ص 181.

10- Le conte de Lisle:Les poétes contemporauns.

11- Le conte de Lisle: poémes antique 1852.

12- نقلاً عن ويمزات، وبروكس، المصدر السابق، 698/3.

13- د.إحسان عباس - فن الشعر - ص 185-186.

14- بوجان - الشعر - تعريب سلمى الخضراء الجيوسي- دار الثقافة - بيروت - 1961- ص 69.

15- Wimsatt and Brooks ; Léterary Giticisms p657.

16- نقلاً عن د.إحسان عباس - فن الشعر - ص 89.

17- H.Read: Speculation: essays on Ḥumanism and The philosophy of art . Land . 1924. p116.

18- ويمزات، وبروكس- النقد الأدبي 142/4.

19- تأثير الرمزية الفرنسية على الشعر الأمريكي 1910-1920 باريس 1929 ط الفرنسية.

20- نقلاً عن د. إحسان عباس - فن الشعر ص91-92.

21- ويمزات، وبروكس - النقد الأدبي 149/4.

22- رسائل عزرا باوند - نيويورك 1950 ط/الإنجليزية.

23- استفزازات - ص 37 ط الإنجليزية.

24- د. إحسان عباس - فن الشعر، ص 94.

□□

الفصل الثاني

نظرية المنهج الموضوعي

ثم يأتي إليوت أخيراً ليوجّـه إلـى الرومانسية الضربـة القاضيـة. وقـد جمـع عقـل هيـوم الفلسـفي، وذوق بـاوند الفنـي، وتمكّـن مـن إرسـاء أسـس النظريـة الموضوعية في الشعر والنقد.

ولد ت.س. إليـوت بأمريكـا، ثـم رحـل إلـى إنكلـترا حيث تجنّس بالجنسية الإنجليزية. ونال عام 1948 جائزة نوبل للأدب. له إسهامات عديدة فـي الشـعر، والمسرح الشعري، والنقد. وأهمّ كتبه النقديـة: الغابـة المقدسـة، ومسـرحيون مـن العصر الإليزابيثي، ومقالات مختارة، ونثر مختـار، وفـائدة الشـعر وفـائدة النقـد، وعن الشعر والشعراء، ونقد الناقد.

ومنطلق إليوت في نقده هو إيمانه بالنظرية الموضوعية في الخلـق الأدبـي، وبأن ذهن الشاعر قد يعتمد على خبراته اعتماداً كلياً أو جزئياً، إلا أنه كلما ازداد الفنان اكتمالاً انفصل فيه الشخص الذي يُعاني عـن العقـل الـذي يخلـق، وازدادت قدرة ذهنه على انتخـاب عنـاصره. وتحويـل انفعالاتـه (أي مادتـه الأصليـة) إلـى شيء جديد. ذلك أن ذهن الشاعر ليس سوى إناء يختزن عـدداً لا حصـر لـه مـن الأحاسيس والعبارات والصور، ويستبقيهاتاركاً إياهـا كامنـة فيـه إلـى أن تتجمـع الجزئيات التي يمكن لها أن تتحد وتخرج مزيجاً جديداً.فالشـعر، حسـب إليـوت، ليـس إطلاقـاً لسـراح الانفعـال، وإنمـا هوهـروب مـن الانفعـال، والشـعر، حسـب إليوت، ليس تعبيراً عن الشخصية، وإنما هو هروب من الشخصية.

وتأسيساً على ذلـك فـإن إليـوت يهـاجم مفهـوم الرومانسـيين للشـعر، وينكـر تعريـف ورد زورث للشعر بأنه ((انفعال يسـترجعه الشـاعر فـي هـدوء)). فيقـول إليوت إن الانفعال الذي يسترجعه الشاعر في هدوء ليس صياغـة دقيقـة، فليسـت المسألة مسألة انفعال، ولا استرجاع، ولا هـي مسـألة هـدوء، وإنمـا هـي تركـيز،

وشيء جديد ينجم عن تركيز عدد كبير جداً من الخبرات التي قد لا تبدو للشخص النشيط خبرات على الإطلاق. فليس هناك أديب ينتج أدباً عظيماً بمحاولته التعبير عن شخصيته محاولة مقصودة. وإنما ينبغي عليه أن يعبر عن شخصيته بطريقة غير مباشرة من خلال تركيزه علىعملية شبيهة تماماً بصنع آلة مقتدرة، أو صبّ إبريق، أو صنع قائمة مائدة. ذلك أن الانفعال في الأدب هو انفعال لا شخصي، وليس بمقدور الشاعر أن يحقق هذه الموضوعية دون أن يتنازل عن نفسه تنازلاً تاماً من أجل العمل الذي يتعيّن عليه أن يقوم به.

والمجموعة الأولى من مقالات إليوت جُمعت في كتابة النقدي (الغابة المقدسة) 1920 الذي يمثّل حداً فاصلاً في تاريخ النقد الأدبي الحديث. فلقد أنهى عصر المقاييس الأدبية الفكتورية. وصار إليوت رمزاً للنقد الذهني الذي يمتح من معارف متشعّبة المجالات. ومن معرفة باللغات السنسكريتية، والإغريقية، والإيطالية، والفرنسية، عدا الإنجليزية. وظل لسنين عديدة قائد الأجيال الطالعة، حسب اوكونور.(1).

وقد استهلّ إليوت كتابه (الغابة المقدسة: أو مقالات في الشعر والنقد) بحديث عن الحركة الانطباعية في النقد مبيناً عيوبها، لأنها اقتصرت في إيجاد محاسن النصوص الأدبية على انطباعات الناقد التي هي وليدة الأثرة الشخصية التي غالباً ماتختلط بالميول والأهواء الفردية. ومثل هذا النقد هو إرضاء لنزوات الناقد، وإهمال للفكرة الأصلية، وبُعد عن التحليل المنطقي. فهو ناقص في منهجه وأسلوبه، غامض في اعتماده على المؤثرات الحسّية. بعيد عن الإنتاج الأدبي المراد تقييمه.

ثم يتحدث إليوت عن الناقد المحترف الذي يحكم بالضعف أو القوة على نتاج ما، فيراه صلفاً يجزم بما يراه طبقاً لما يضعه من أحكام وما يذهب إليه من قوانين لا صلة لها بالعمل الأدبي. ومثل هذه الافتراضات غالباً ما تُرضي غروره وتشبع رغباته، ولكنها تُطيح بالنقد من أجل البحث عن التعاليم الخلقية الكامنة وراء الأعمال الفنية.وبدلاً من أن يبرز الناقد المحترف النقاط الهامة التي تستند إلى التحليل المنطقي الدقيق، والتي كثيراً ما تغيب عن ذهن القارئ. فإننا نجده يجهد نفسه في البحث وراء شخصية الأديب أو الكاتب.

والنقد الصحيح، عند إليوت، هومايقوم على الإحساس بوجود اتجاهات ثقافية عديدة (اجتماعية، وتاريخية، وفكرية) وراء العمل المنقود.وهذه الاتجاهات تكمل بعضها بعضاً. أما مهمة الشاعر فلا تنحصر في الإتيان بالتعابير البراقة

والأساليب المنمقة والمعاني الخلابة، وإنما تـتركز فـي الإشـادة بـالأمور العاديـة، وصياغتها بتركيز تتفرع منه الخبرات الموضوعية التي تتمّ عـن التحـام الشـعور باللا شعور ومزجهما في محيط شعري واحـد. وبهـذا يصبـح الشـعر هروبـاً مـن الوجدان، ومن الشخصية، على خلاف ما كانت تدّعي الرومانسية.(2)

والواقع أن إليـوت هـو (أبـو المفهـوم الموضوعـي) فـي الشـعر والنقـد، فقـد خلّص الشعر من أسـس التفكير الرومانسـي، وبلـور النظريـة الموضوعيـة، وقـد تعدّى تأثيره أمريكا وأوربا وإنجلترا إلـى الوطـن العربـي فتـأثر بـه معظـم روّاد الحداثة عندنا، في الشعر والنقد.

يستمد إليوت من كل ينابيع الثقافة، وخاصة التراث الكلاسي، ويحيط إحاطة تامة بالفكر والأدب الأوربيين في جميع عصورهما. وقد تأثر بالشعراء الإنجليز الميتافيزيقيين الذين كانوا يعنون بمعالجة القضايـا الروحيـة والفلسـفية. ومـن أهـم خصائص شعرهم استخدامهم اللغة القريبة من لغة الحياة العادية، ومزاوجتهم بين العاطفـة والذهـن. ولكـن ذوق القرنيـن الثـامن عشـر والتاسـع عشـر طغـى علـى شهرتهم، فأحيا القرن العشرون الاهتمام بهم، كمـا اسـتمدّ إليـوت مـن الرمزييـن، ومن أصحاب المدرسة التصويرية التي كان إليوت نفسه واحداً من أعضائها.

وفي عام 1922 نشر إليوت قصيدته المشهورة (الأرض اليبـاب). وأهداهـا إلى باوند ((الصانع الأفضل)). ويقول إليوت عنها: ((فـي 1922 قدّمـت لبـاوند في باريس مخطوطتي لقصيدة متعثرة فوضوية اسـمها (الأرض اليبـاب) فـتركت يديه وقد نقصـت حتـى النصـف تقريبـاً، بالشـكل الـذي ظهـرت فيـه مطبوعـة)). والواقع إن إحساس إليوت بتحلل المجتمع الأوربي روحياً قد زافق أزمـة صحيـة وحياتية ألمّت بإليوت في العقد الثالث حيث انتقل إلى سويسرا. وهو يفتتح قصيدة (الأرض اليباب) بوصـف جماعة من المرضـى مـن بلـدان متعـددة، وصفـاً يلائـم الحياة في المصحّات أو المستشفيات القريبة من المياه المعدنية. ويـبرهن إليـوت، منذ بداية القصيدة، على أنه سريع فـي التقـاط معـاني التفكـك واليـأس التـي تعـبّر عنها الإنسانية المعاصرة على لسان جميع طبقاتها، وأنه ماهر فـي إعـادة تأليفهـا بأسلوب درامي.

والإطار الأنثربولوجي هو أهم العناصر المميّزة لهذه القصيدة الطويلـة، فقـد كـان لكتـاب السـير جيمـس فريـزر (الغصـن الذهبـي) 1890 أثـره الواضـح فـي القصيدة. كما كان لكتاب جيسـي وسـتون (مـن الشّـعيرة إلـى الرومـانس) 1920 أثره أيضاً في تفسير قصة (الكأس المقدسة) في القرون الوسطى.ويعترف إليـوت

بما أخذ من هذين الكتابين. كما كان لاكتشافات فرويد في علم النفس الطبيّ أثر في القصيدة. وقد قاد إليوت ثورة في عالم الشعر في القرن العشرين، فقلب وجه الصورة في كل من إنجلترا وأمريكا. ثم أثّر في أوربا كلها، بل في شعر القرن العشرين على نطاق العالم كله، يقول الناقد والشاعر الأمريكي المعاصر، وليم وليمز: ((إن قصيدة(الأرض اليباب) قد اكتسحت عالمنا، وقد أعادنا إليوت بها إلى حجرة الدراسة من جديد)).(3).

ولعلّ من أهم الصفات التي لا يشارك فيها إليوت الكثيرون أنه مفكر تقليدي مجدّد. والتناقض الذي يبدو في هذا الوصف تناقض ظاهري فحسب. ذلك أن دعوة إليوت المعروفة إلى التقاليد لم تكن دعوة إلى السير على نهج التقاليد الكلاسية كما فعل الكلاسيون الجدد في القرنين السابع عشر والثامن عشر، وإنما كانت دعوة إلى إدراك الروح السارية في التقاليد، والتي تجعل منها وحدة تكتمل حلقاتها باندماج فكر العصر فيها. ومن ناحية أخرى فإن فكر العصر لا يهم إلا إذا نظر إليه باعتباره حلقة مكملة لهذه التقاليد من جهة كونه امتداداً ضرورياً لها.

والواقع أن الارتباط بالتقاليد، والدعوة إلى الاستفادة من عنصري الثبات والنظام الموجودين فيها لم يطغ لحظة عند إليوت على الدعوة إلى الارتباط الشديد بواقع الحاضر الحي، وتمثيله تمثيلاً صحيحاً.(4).

وكما رفض إليوت الشعر الرومانسي، فقد رفض النقد (البيوغرافي) الذي يفسر الأدب على أساس من حقائق حياة المؤلف، أو الظروف الشخصية التي أحاطت بإنتاج العمل الأدبي، فيقول:((إن المعلومات المتعلقة بمنابع القصيدة ليس من الضروري أن تساعد علىفهم هذه القصيدة، بل إن كثيراً من المعلومات المتصلة بأصول القصيدة قد يعطل اتصالي بها، ولا أشعر بالحاجة إلى أي ضوء يُلقى على (قصائد لوسي) لورد زورث أكثر من الأنشطة التي تنشرها القصيدة نفسها))(5).

ويهدف إليوت إلىعدم الخلط بين السيرة الذاتية والنقد، فإذا كانت السيرة الذاتية تلقي أضواء على المرحلة الأولى من العملية النقدية،وهي مرحلة الفهم، فإنها لا تفيد في المرحلة الثانية، مرحلة التقييم، ذلك أن المرحلة الأولى إنما هي تمهيدية، ولا تدخل في صميم عمل الناقد الأدبي، لأنها تتصل بوقائع تاريخية أو اجتماعية أونفسية. وينبغي ألا نخلط بين هذه المعلومات وبين الشعر، فمثل هذه المعلومات قد تكون تمهيداً ضرورياً لفهم الشعر، ولكنها، فيما يتعلق بتقييم

الشعر، تدلّنا على الطريق فحسب. وينبغي أن نمضي في طريقنا معتمدين على أنفسنا بعد ذلك.(6).

وحين يدعو إليوت إلى الموضوعية في الشعر فإنه يضع في اعتباره جميع الصعوبات. ذلك أنه حين يتطلب من العمل الشعري أن يكون شيئاً جديداً مختلفاً تماماً عن المادة الأولية التي يتكوّن منها، فإن ذلك ليس بالأمر الهيّن. وكلما كان الشاعر أكثر نضجاً كان أكثر قدرة على الانفصال عن شخصيته وعواطفه في حالة الإبداع الشعري، بحيث يمكن القول إن هناك شخصيتين تتكاملان في العمل الشعري: الأولى تحسّ وتجرب وتكوّن المادة الأولية للشعر، والثانية واعية تحوّل هذه المادة الأولية إلى قوالب فنية.

ويقسم إليوت الذوق الشعري إلى ثلاث مراحل: تبدأ المرحلة الأولى بالمتعة التي يعجب فيها الصبيان ببعض الشعر المشهور في تاريخ الأمة.والذي يقدم إليهم علىأنه جزء من التراث،وتنتهي هذه الفترة في الثانية عشرة من العمر.

وتبدأ المرحلة الثانية في حوالي الرابعة عشرة. وهي مرحلة التأثر بالرومانسيين، حيث يقضي المراهق فترة مع بيرون، وشيللي، وكيتس، وغيرهم من الأدباء الرومانسيين، وتمتد هذه الفترة حتى سن التاسعة عشرة. وهي فترة متعة حادّة تغزو فيها قصيدة معيّنة، أو شعر شاعر معين وعي الشباب وتسيطر عليه تماماً. وليست هناك فرصة لرؤية هذه الأعمال الأدبية على أنها أشياء لها كيان بذاتها، وإنما نراها تماماً من خلال نفوسنا. وكثيرون منا لا يتقدمون بعد هذه المرحلة، ويكون الشعر الذي يستعيدونه في مراحل حياتهم المتأخرة مجرد ذكرى عاطفية من ذكريات المتعة في عهد الصبا. وهم في ذلك يشبهون الذين لا يستطيعون أن يتقدموا نفسياً عن فترة الطفولة الأولى، فيختل التوازن بين عمرهم العقلي والنفسي من ناحية،.وعمرهم الزمني من ناحية أخرى.

أما المرحلة الثالثة، وهي المرحلة الموضوعية من المتعة الشعرية. فهي أكثر المراحل نضجاً. ونصل إليها عندما نقلع عن التعرّف على أنفسنا في الشاعر الذي نقرأ شعره. وفي هذه المرحلة تكون حواسنا النقدية متيقظة تماماً. ونكون على وعي بما يمكن أن يقدمه لنا شاعر ما، وما لايمكن أن يقدمه.وفي هذه المرحلة ندرك أن القصيدة لها وجودها الخاص المستقل عنا، وأنها كانت قبل أن نقرأها، وستظل موجودة بعد ذلك.(7). ومن أجل الوصول إلى مرحلة النضج هذه، والتخلص من المرحلة الذاتية، دعا إليوت دعوته الشهيرة إلى التقاليد الفنية،

وضرورة الإحساس بالماضي في الحاضر، أي أن يحيا الماضي في الحاضر بتقاليده العامة الثابتة، فيكون له أثر كبير في توجيه الحاضر، ولكن ليس إلى درجةِ النسج على منوال القديم وتقاليده، وإنما أن يكون الحاضر امتداداً حياً للماضي. يستفيد منه، ويفسره، ويعدّل منه.

وتتمثل نظرية (المعادل الموضوعي) للمشاعر في قول إليوت: ((إنه قدرة الشاعر على التعبير عن الحقيقة العامة من خلال تجربته الخاصة المركّزة. بحيث يستجمع كل الخصائص المميزة لتجربته الشخصية ويستخدمها في خلق رمز عام))(8).

وقد استعمل إليوت هذا المصطلح أول مرة في مقال له عن مسرحية (هاملت) لشكسبير سنة 1919. ويرى إليوت في هذا المقال أن مسرحية (هاملت) لم تكن ناجحة فنياً كما هي الحال في بعض مآسي شكسبير الأخرى التي تحققت فيها نظرية (المعادل الموضوعي)، وذلك لأن هذه المسرحية عجزت عن أن تضع عواطف المؤلف في (معادل موضوعي). والمعادل الموضوعي هو الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة في قالب فني هو مجموعة من الموضوعات أو المواقف، أو سلسلة من الأحداث، لتصبح وعاء لهذه العاطفة الخاصة، بحيث تتفجر هذه العاطفة في الحال عندما تقدم الأحداث الخارجية موضوعة في تجربة حسيّة.(9).

والطريقة الوحيدة للتعبير عن الانفعال في شكل فني تنحصر في إيجاد (معادل موضوعي) هو مجموعة من الموضوعات والأوضاع وسلسلة من الحوادث تكون معادلة لذلك الانفعال الخاص، حتى إذا ما أُعطيت الوقائع الخارجية التي ينبغي أن تنتهي بتجربة حسيّة استعيد الانفعال نفسه حالاً. وإن الحتمية الفنية تكمن في هذه المقدرة التامة للعنصر الخارجي على التعبير عن الانفعال. وهذا ما تفتقر إليه (هاملت) الذي ظل أسير انفعال مستعصٍ على التعبير لأنه أقوى بكثير مما تبدو عليه الوقائع.

ومنذ ذلك الوقت (أصبح المعادل الموضوعي) جزءاً من نظرية إليوت النقدية. وقد حاول كثيرون أن يربطوا بين هذه النظرية وبين تعريف عزرا باوند للشعر في كتابه (روح الرومانس) 1910، وهو تعريف أقدم زمنياً، وفيه يقول باوند: ((إن الشعر نوع من الرياضيات الملهمة التي لا تعطينا معادلات للأرقام المجردة والمثلثات وما أشبهها، وإنما تعطينا معادلات للانفعالات الإنسانية)). ولاشك أن مفهوم (المعادل الموضوعي) لم يكن فكرة إليوت نفسه، فقد سبقه

باوند ونقاد آخرون إلى التعبير عنه. ولكن إليوت هو الذي صاغه صياغة فكرية، وأعطاه قيمة نقدية وشعرية حين حاول تطبيقه على شعره.

وقد أثّر مفهوم (المعادل الموضوعي) على معظم النقاد التالين لإليوت: ألن تيت، وإميلي ديكنسون، ورانسوم. ومصطلح (التوتر) الذي بنى عليه تيت نظرته الجمالية يستقي من المعادل الموضوعي. فإذا كانت (الملاءمة) عند إليوت تكمن في تكافؤ الحقائق الخارجية مع الانفعال، أو في تطابق الانفعال مع الشيء (الموضوعي)، فعند تيت يكمن معنى القصيدة في توترها، أي في الوحدة والائتلاف بين المجرد والمحسوس. وازدواجية (النسيج والبنيان) عند رانسوم مثال جيد (للتوتر) عند تيث. فالقصيدة عنده عالم مغلق على ذاته يعوّضنا عن عالم المادة الصلب. كما إن النقد الذي يهتم بالبنيان الشعري هو موضوعي. والمعرفة التي يتمّ تحصيلهما من الشعر تتميز عن المادة المستخلصة من النثر تميّزاً جوهرياً. وبنيان القصيدة هو حجّتها النثرية. ولكن ليس للقصيدة معنى مقرر بالبنيان فقط، وإنما لها أيضاً معنى نسيجي يتبدّى في سياق التفصيلات المتباينة غير المقررة. وهدف الناقد الجيد، حسب رانسوم، هو فحص وتعريف القصيدة بالنظر إلى بنيانها ونسيجها. وإذا لم يجد ما يقوله عن نسيجها فليس لديه ما يقوله عنها باعتبارها، نوعياً، قصيدة، ولكنه يعاملها، حينذاك. بمقدار ماتكون نثراً.

وعند كلينث بروكس تستدعي فكرة إليوت عن المعادل الموضوعي ارتباطاً موازياً: فنحن كقرّاء للشاعر في عملية مشابهة لاكتشاف الشاعر مادته، نصنع ثانية من رموزه تجربة مجموعية مشابهة نوعاً ما، في حالة امتلاكنا للخيال؛ التجربة المجموعية للشاعر نفسه. والقصيدة كلّ إجمالي لا بديل له. ونثر القصيدة ليس هو القصيدة نفسها. وإنما هو حجّتها النثرية أو بنيانها. ولكن النسيج أو الهيكل المادي الذي هو القصيدة نفسها يقاوم التعادل العملي.ولا يمكن للقارئ معرفة أي شيء تقوله القصيدة بعيداً عن كلماتها. والقيمة الشعرية لا تكمن في ما تقوله القصيدة ولكن في ماتكونه،أي في الشيء المادي الذي يجعلنا ندرك انفعال الشاعر الأصلي. والدلالة على القصيدة بنثرها هو الدلالة عليها بشيء خارج عنها، بشيء يمسخها، في أفضل الأحوال، إلى ما يشبه حالتها الأصلية غير المدركة. وما تنقله القصيدة ليس موضوعاً ولا فكرة ولا مجموعة من الأفكار، وإنما هي تنقل الجزئيات، ذلك أن الشاعر صانع لا ناقل، صانع لشيء مادي يُحاك من تجربته. ونحن نشارك في هذه التجربة حين يُتاح لنا أن نعرف الشيء،

وفي خلق هذا الشيء لا يعيد الشاعر إنتاج نسخه لتجربة واحدة، ولكن من خلال عدد لا يُحصى من التجارب، الأمر الذي يجعل عملية الإبداع عملية اكتشاف تتمّ بتأثير قوى التحويل. أما لغة الشعر فهي لغة تضادّ.والتضّاد هو القوة المواصلة في الشعر. والانفعال لا يتأصل في عقل القارئ بواسطة التعليق الانفعالي وإنما بالمفارقة بين المواقف أو الأشياء التي تقدمها القصيدة.(10).

ومنهج المباشرة في التعبير عن الانفعال في الشعر، يرتبط عند ليفيز بالعجز عن القبض على أي شيء، أو عن تحليل انطباع، أو عن تقديم تجربة، إنه دليل على عجز الشاعر عن الخلق، وإخفاق يرجع بصورة رئيسية إلى حقيقة أن الانفعال يكتشف من الشيء الملموس. وإن التأثير الشعري لا يمكن ضمانته إلا حين يقدمْ الانفعال تقديماً غير شخصي من خلال مادة خاصة، وقد وجّه ليفيز سهام نقده إلى أن شللي، أحد روّاد الرومانسية الإنجليزية، وقيّمه حسب نظرية المعادل الموضوعي الإليوتية، فوجد عدم احترامه للتداخل بين المعنى المجرد والمعنى المادي، ولم يجد لديه مشهداً واقعياً يقنعنا أو يحركنا بماهيته ليحل محلّ انفعال الشاعر. وهذه القوة المهتزة المقدمة وحدها في معزل عن أية مادة هي التي تجعله، حسب برادلي، غير مقروء بالنسبة للناضجين، وهي التي تجعله قادراً على تخدير المراهقين.

وقد رفض ليفيز وغيره من النقاد الجدد شعر شللي والرومانسين لهذا السبب، فالدلالة المطلقة المجردة للمعنى عند هؤلاء الشعراء هي الفكرة لا الوجود.

وماكتبوه كان شعراً مباشراً، صافياً، سهلاً، ولكنه يختلف عن الشعر الذي يدعو إليه النقاد الجدد من حيث إن الشعر لا يكمن في أي عنصر خاص ولكنه يعتمد على مجموع العلاقات، وعلى بنيان القصيدة، فيكون له معنى مجموعي متصل بسياق مادي نوعي، ويعرض نسيجاً وعضوية غير مجردة، وبذلك يقاوم الأشكال الأبسط للتحليل المجرد، ويصبح فيه التصوير، والموقف الدرامي الموسيقي، والأفكار، آليات للعضوية، وظيفية لا زخرفية.

وينبغي أن يكون التعادل بين الشيء المادي أو الرمز وبين الانفعال الذي يثيره تاماً. وعلى الفنان ألا يحاول التعبير عن قسط من الانفعال يزيد عما يوفره الموضوع الذي يمثله، ولن يتأتى التأثير الفني إذا لم يتوفر التعادل أو التلاؤم الدقيق، ذلك أن العمل الفني ينجح من خلال المقياس الذي يثير بواسطته فينا صبوات ثم يقوم بإروائها. والصبوة والإرواء ينبغي ألا يجور أحدهما على

الآخر، ولا ينبغي لأي نوع من الفن أن يتضمّن اندفاعات تزيد على ما يتطلبه من أجل الوصول إلى الانفعال المنشود.

هذه التطورات النقدية كلها تؤكد العلاقة المركّبة بين القصيدة والشاعر والقارئ... وإن للقصيدة حياتها الخاصة، فهي عالم مغلق على ذاته، بقوانينه التي تنتظمه. والقصيدة تقدم موقفاً أو سياقاً. والانفعال الذي يمكن الحصول عليه من القصيدة يوجد في السياق لا في مكان آخر. وإن ما يجعل القصيدة شعرية ليس هو مجرد الانفعال، بل الاستيعاب الخيالي لهذا الانفعال. وهذا الاستيعاب الخيالي للموضوع يتضمّن، حسب د.ح. جيمس، عملية تحويل تخضع لتغير كيماوي حيوي.

هذه هي الأسس العامة الموضوعية التي نادى بها إليوت ومَنْ جاءَ بعده. والواقع أن إليوت لم يكتف بالتنظير النقدي لنظريته، وإنما تعدّى ذلك إلى تطبيق هذا المبدأ على نتاجه الشعري، وعلى الخصوص المسرح الشعري الذي ساعده في البعد عن التعبير الفردي، فكان تعبيره فيه عن طريق بناء الحدث، والشخصيات، وتطورها، هو وعاء للمشاعر، أو وعاء موضوعي لها، كما احتفظ في شعره غير المسرحي بعنصر قصصي درامي، وبنى كثيراً منه على إشارات تاريخية وأسطورية ساعدت على توضيح بنائه الموضوعي، وجعلت منه قالباً فنياً موازياً لما يثير من موضوعات، ولما يحيي من أساطير، وليس مجرد تعبير عن بعض المشاعر الخاصة المتصلة بهذه الموضوعات وهذه الأساطير. وأوضح الأمثلةلهذا في شعر إليوت قصيدته التي اشتهر بها (الأرض الخراب)، وكذلك قصائده في (أربعاء الرماد) (11).

لقد استبعد إليوت كافة أنواع النقد الخارجي: التاريخي، والاجتماعي، والنفسي، والفلسفي، وقال: ((إنه من الأحسن أن يسمّوا مؤرخين أو فلاسفة)).

كما استبعد النقد التأثري، وردّه إلى عدم المعرفة:((عندما تكون معرفتنا معدومة، أو ليست كافية، فإننا نتجه دائماً إلى وضع الشعور موضع الفكر)).(12).

وحدّد معالم النظرية الموضوعية في الشعر عن طريق إعطاء القالب الشعري كل الأهمية، والتي ترى في الشعر صنعة ومجهوداً ودلالات رمزية وأسطورية، واستقلالاً ذاتياً. بحيث لا يحتاج في تحديد خصائصه والاستدلال على حياته، إلى أية عوامل خارجية، وكذلك فقد رأى أن المهمة الأولى للناقد الأدبي هي مواجهة النّص مباشرة. وقراءته قراءة دقيقة، فاحصة، والاستعانة

عليه بوسائل فنية تمكّن من إلقاء أكبر قدر من الضوء عليه من أجل فهم مافيه من رموز وإشارات. ومن هنا كان اعتقادنا بأن النقد الموضوعي هو أحد جذور النقد البنيوي الذي تلاه زمنياً.

أما هدف الشعر في النقد الموضوعي فليس له هدف محدد أو غاية نفعية كما يفهم ذلك دعاة ربط الشعر بقضايا المجتمع أو الأخلاق، ويتجلّى هذا الرفض في قول إليوت إن محاولة ربط الشعر بأية مسائل اجتماعية، أو دينية، محاولة خطرة، إذ أنها تفرض على الشعر قوانين ينفّذها. ((والشعر لا يعترف بمثل هذه القوانين))(13).

وتتعاطف النظرية الموضوعية التي لا تربط الشعر بأهداف معينة بمدرسة (الفن للفن). ولكن ليس معنى هذا أنها تتبنّى نظريتها. فتأثير الشعر لا يُنكر، وتأثيره هو ليس فائدته. وينبغي عدم وضع الشعر في خدمة أية فائدة. ولكن ليس محظوراً على الشعر أن تكون له فائدة. وإنما المحظور أن يكون مفهوم الشعر نابعاً من التفكير في فوائده، لأن ((الشعر إذا خلد مناسبة اجتماعية، أو احتفى بمهرجان، أو ازدانت به مناسبة دينية فبها))(14).

وفي مقالته (التقاليد والموهبة الفردية)1919 يؤكد إليوت أننا نجد في العمل الأدبي ماهو فردي وما يشكل روح الشاعر، ونتوقف عندما ينفرد به الشاعر على السابقين، وخاصة السابقين عليه مباشرة، ونحاول جاهدين أن نجد في عمله عنصراً فريداً يتأتى لنا أن نعزله على حدة لنتمتع به. والواقع إن خير مافي عمل الشاعر وأكثر أجزاء هذا العمل فردية هي تلك التي يثبت فيها أجداده الشعراء الموتى خلودهم.(15).

ولو اقتصر معنى التقاليد على اتباع الطرق التي اتبعها الجيل السابق على استحياء، أو في محاولة عمياء لإحراز النجاح الذي سبق وأحرزه، لكان من الواجب عدم تشجيع التقاليد. وقد رأينا الكثير من أمثال هذه التيارات الساذجة تذهب هباء. والجدّة خير من التكرار. وللتقاليد مغزى أعمق من ذلك بكثير. والإنسان لا يرث التقاليد. وعلى الفنان أن يبذل مجهوداً كبيراً إذا ما أراد اكتسابها، وهي تتضمن أول ماتتضمن الحاسة التاريخية، تلك الحاسة التي لا يتأتى الاستغناء عنها لمن ينتوى الاستمرار في كتابة الشعر بعد سن الخامسة والعشرين. ولا تتضمن الحاسة التاريخية إدراك الماضي فحسب بل الحاضر أيضاً، فهي حاسة الزمني واللا زمني معاً.(16).

ومعنى الشاعر لا يستمدّ منه وحده، وتقديره هو تقدير للعلاقة التي تربطه

بالشعراء والفنانين الموتى، ولتقييمه ينبغي أن يوضع إلى جانب الموتى لتجري المقارنة والمفارقة. وهذا مبدأ من مبادئ (النقد الجمالي). وكما ينبغي أن يتوافق الشاعر ويتلاءم معهم، فإنهم ينبغي أن يتلاءموا معه. فخلق عمل فني جديد يؤدي إلى إحداث تغير في كل الأعمال الأدبية التي سبقته. والآثار الفنية الحالية تكوّن فيما بينها نظاماً مثالياً يتغيّر عند إضافة العمل الفني الجديد (الجديد حقاً)، إلى قائمتها. والنظام القائم كلٌّ متكامل قبل وصول العمل الجديد، ولكي يستعيد هذا الكلّ المتكامل نظامه بعد تدخّل الجديد، لابدّ وأن يتغير في كلّيته ولو تغيّراً طفيفاً، وهكذا تتعدل علاقة كلّ عمل فني بالكلّ، وتتغير نسبته وقيمته.(17).

ويدرك الشاعر أنه لابد وأن يُقيّم وفقاً لمقاييس الماضي. وهذا لا يعني أنه يساوي الموتى أو يقل عنهم أو يفضلهم، وإنما المسألة مسألة تقييم. والشاعر لا يستطيع أن يأخذ الماضي ككتلة أو كجرعة واحدة، وهو لا يستطيع أن يكوّن نفسه تكويناً كاملاً على أساس الإعجاب بكاتب أو بكاتبين، ولا أن يفعل ذلك على أساس تفضيل فترة تاريخية معينة، فالطريق الأول مستحيل، والثاني يشكّل تجربة هامة من تجارب الشباب، والثالث لا يزيد على أن يكون تكملة هامة ومطلوبة. ولابد للشاعر من أن يعي التيار العام وعياً كاملاً، ذلك التيار الذي لا يتمثل بصورة دائمة في مشاهير الكتّاب فحسب، ولابد له أن يدرك حقيقة أن الفن لا يرتقي، ولكن مادة الفن في تغير مستمر بحيث لا تبقى على حال. ويتعلّم الشاعر، بمضي الزمن، أن هناك عقلاً أهم من عقله، هو عقل بلده وقارّته. ولابد له أن يدرك أن هذا العقل متغير، وأن هذا التغيّر تطور لا يهمل شيئاً ما في طريقه(18).

وعقيدة إليوت الشعرية تتطلب من الشاعر اطلاعاً واسعاً إلى حدّ غير معقول، يصل إلى حدّ الادعاء، على خلاف مايراه المعترضون من أن الدراسة المستفيضة تقتل الحساسية الشعرية وتفسدها. والنقد الأمين لديه ينبغي أن يتركّز على الشعر لا الشاعر. ولو استمعنا لصيحات نقاد الصحف المضطربة وإلى الترديد العامي لها، لسمعنا أسماء عديد من الشعراء. أما إذا كان هدفنا تذوق الشعر أو القصيدة ذاتها، لا المعرفة المدرسية، فيندر أن نجد مطلبنا عندهم.(19).

ويضرب إليوت مثلاً على الخلق الموضوعي لدى الشاعر بأننا عندما ندخل قطعة نقية من البلاتين في جرّة تحتوي على الأكسجين وثاني أكسيد الكربون، يختلط الغازان ويكوّنان حمض الكبريتيك. ولا يتكوّن هذا المركب الجديد دون وجود البلاتين. ومع ذلك فإن الحامض الجديد لا يحمل أثراً من آثار البلاتين.

ويبدو البلاتين ذاته وكأنه لم يتأثر، إذ يبقى كما هو ساكناً ومحايداً. وعقل الشاعر هو ذلك الخيط من البلاتين. وقد يستخدم هذا العقل خبرة الشاعر ذاته استخداماً جزئياً وقد لا يستخدم سوى هذه الخبرة.ولكن كلما اقترب الفنان من الكمال انفصل في أعماقه الرجل الذي يُعاني، والعقل الذي يخلق، وكلما قارب العقل الكمال في هضم وتحويل المشاعر التي هي مادته(20).

فليس للشاعر ((شخصية)) يعبّر عنها، بل له وسيط معين، وهو وسيط فحسب، لا شخصية، وسيط تتجمع فيه الانطباعات والخبرات بطرق معيّنة وغير متوقعة. وقد لا تشغل الانطباعات والخبرات الهامة بالنسبة للإنسان مكاناً في شعره. وقد لا تمثل تلك التي تكتسب أهمية في الشعر، وقد لا تجعل الانفعالات الشخصية، التي تثيرها أحداث معينة في حياة الإنسان من الشاعر شاعراً هاماً. فانفعالاته الخاصة قد تكون بسيطة أو خاماً أو مسطّحة أو معقدة. والبحث عن انفعالات جديدة بقصد التعبير عنها هو في الواقع خطأ من الأخطاء المسؤولة عن الغرابة في الشعر.

والشعر الذي يبحث عن الجدّة في غير موضعها يصل إلى الالتواء، فمهمة الشاعر ليست في التوصل إلى انفعالات جديدة، وإنما في استخدام الانفعالات العادية، والتوصل عن طريق تحويلها إلى التعبير عن مشاعر وجدانية لا وجود لها في الانفعالات الواقعية على الإطلاق(21)، إن الشاعر غير المجيد عادة غير واعٍ حيثما ينبغي أن يعي، وواعياً حيث ينبغي أن لا يعي. وكلا الخطأين يجعلان منه شاعراً ذاتياً، وليس الشعر إطلاقاً لسراح الانفعال ولكنه هروب من الانفعال، وليس الشعر تعبيراً عن الشخصية وإنما هو هروب من الشخصية.(22).

وفي مقالة (مهمة النقد) 1923 يعتبر إليوت الأدب كله: أدب العالم، وأدب أوربا، وأدب كل بلد، لا كمجموعة من كتابات أفراد بل ككلّ عضوي، وأنها كأنظمة تحدد أهمية الأعمال الأدبية الفردية، على أساس مدى علاقة كلّ من هذه الأعمال بها. وبمقتضى هذه العلاقة فحسب. وبالتالي يدين الفنان بالولاء لشيء خارج نطاق شخصه، ولابد له أن يبذل من نفسه ليكتسب هذا الوضع الفذّ. فالفنانون يوحّد بينهم تراث واحد، وقضية واحدة، سواء أدركوا هذه الحقيقة إدراكاً شعورياً أم لم يدركوها.(23).

ولا ينكر إليوت أن الفن قد يخدم أهدافاً خارجة عنه، ولكن ما من أحد يتطلب منه إدراك هذه الأهداف. فهو يؤدي مهمته، مهما اختلفت هذه المهمة. أما النقد فلا بد من أن يتخذ لنفسه هدفاً، هوعلى وجه العموم، توضيح الأعمال الفنية

وتصحيح الذوق، ومن هنا تبدو مهمة الناقد محدّدة، ويصبح من اليسير تقرير ما إذا كان يقوم بمهمته أم لا. والواقع أن مجال النقد، كما يرى إليوت، هو أبعد مايكون عن الإفادة، لا لأن الدخلاء يملؤون الساحة فحسب، وإنما أيضاً لأن النقد أشبه مايكون بحديقة يتبارى فيها الخطباء دون أن يصلوا إلى تحديد أوجه الخلاف بينهم. والمفروض أن يكون هذا المجال مجال تعاون، وأن يتحكم الناقد في أهوائه ونزواته الشخصية، وأن يصفّي خلافاته مع أكبر عدد من زملائه في سبيل الهدف المشترك.

لكن العكس هو ما يسود مجال النقد. واهتمام أغلب نقادنا ينصرف إلى المصالحة وتخدير الحواس، وإسكات الأصوات، والربت على الأكتاف، والتبرير، ومزج الحبوب المهدئة، والتظاهر بأنه لا خلاف بينهم وبين الآخرين(24).

وهناك اتجاه إلى التقليل من أهمية العمل النقدي الذي يقوم به الفنان، وإلى ترويج فكرة مؤداها أن الكاتب العظيم هو الذي لا يعي مايفعل، والذي يخطّ على رايته عبارة ((استخدم التشويش لتصل)). وهذا اتجاه امتهاني. ذلك أن المقارنة والتحليل هما أهم أدوات الناقد. ولا تحتاج المقارنة والتحليل لشيء سوى الجسد على مائدة التشريح، أما ((التفسير)) فيخرج دائماً من جيوبه أعضاء يلصقها بالجسد.(25).

وفي مقالة (المهمة الاجتماعية للشعر)1945، يؤكد إليوت أنه قد يكون للشعر هدف خاص اجتماعي واع ومقصود يتّضح في أشكال الشعر البدائية، فالأهازيج القديمة استخدمت لخدمة أغراض عملية للغاية كدرء الحسد، وشفاء الأمراض، واسترضاء الجن. وكذا استخدام الشعر في الطقوس الدينية في فترة مبكرة. وما زلنا نستخدمه إلى الآن بهدف اجتماعي معيّن. حين نردد ترنيمة دينية. وربما شغلت الملحمة، في مراحلها المبكرة، المكان الذي يشغله الآن علم التاريخ. وذلك قبل أن يصبح دورها مقصوراً على المتعة الجماعية. وكان الشعر المنظوم من العوامل التي ساعدت الذاكرة قبل استخدام اللغة المكتوبة. ولاشك في أن ذاكرة الشعراء البدائيين والرواة والبحاثة كانت حادة للغاية. أما في المجتمعات الأكثر تقدماً كاليونان القديمة فنجد مهمات الشعر الاجتماعية المعترف بها جليّة للغاية، فالدراما الإغريقية تطوّرت من الطقوس الدينية، واستمرت محتفظة بالطابع الطقسي ومرتبطة بالاحتفالات الدينية التقليدية، كما تطوّرت القصيدة الغنائية المنسوبة إلى الشاعر الإغريقي بندار بالارتباط أيضاً بمناسبة

اجتماعية معينة. وفي الشعر الأكثر حداثة تبقّت بعض هذه الأشكال. كما في الترنيمات الدينية، ولكن معنى عبارة (الشعر التعليمي)، عانت بعض التغيير، فكلمة تعليمي قد تعني أيضاً(إيصال المعلومات)). وقد تعني ((توجيه إرشادات خلقية)). أو المعنيين معاً، فأشعار فرجيل (الفلاحة) مثلاً هي أشعار جميلة للغاية، وتتضمن معلومات سليمة عن الزراعة. ولكن يبدو من المستحيل اليوم أن يجمع كتاب بين الشعر والفلاحة. فالموضوع ذاته أصبح أكثر تعقيداً مما كان، وأميل إلى الناحية العلمية، واستخدام النثر في معالجته أنسب من استخدام الشعر. كما ينبغي ألا نفعل مثلما فعل الرومان فنكتب أبحاثاً فلكية وكونية منظومة. وقد حلّ النثر محلّ القصيدة التي تهدف أساساً إلى إيصال معلومات إلى القارئ. وبذلك تغيّر معنى الشعر التعليمي، واقتصر بالتدريج على شعر الوعظ الخلقي، والشعر الذي يحاول أن يقنع القارئ بوجهة نظر معينة هي وجهة نظر الكاتب. وفي القرن التاسع عشر أوحت الرغبة في الإصلاح الاجتماعي والسياسي إلى شللي بجانب كبير من شعره(26).

أما الشعر الدرامي فينفرد اليوم بوظيفة اجتماعية من نوع خاص به، فبينما نجد الجانب الأكبر من الشعر يُكتب اليوم ليُقرأ أو ليُتلى على جماعة محددة، فإن الشعرالدرامي ينفرد بمهمة إحداث انطباع جماعي ومباشر على عدد كبير من الناس اجتمعوا ليرقبوا حدثاً روائياً يمثّل علىخشبة المسرح. وحيث إن قواعد الشعر الدرامي الخاصة به هي قواعد الدراما فإن مهمته تندرج تحت مهمة الدراما ككلّ.(27).

ويتطلب الحديث عن المهمة الاجتماعية للشعر الفلسفي تحليلاً وعرضاً تاريخياً طويلاً. والمهمة الخاصة بكل من هذه الأنواع مرتبطة بمهمة أخرى. فمهمة الشعر الدرامي ترتبط بمهمة الدراما ككلّ. ومهمة الشعر التعليمي الذي يستهدف إيصال معلومات ترتبط بمهمة الموضوع الذي يطرقه. ومهمة الشعر التعليمي الذي ينتمي إلى الفلسفة أو الدين أو السياسة أو الأخلاق ترتبط بمهمة هذه الموضوعات. إن استخدام الشاعر. حسب إليوت، لشعره في الدفاع عن موقف اجتماعي أو مهاجمته لا يهمّ في كثير، وقد يكتسب النظم الرديء استجابة عابرة عندما يعبّر الشاعر عن موقف شعبي في تلك اللحظة المعينة، ولكن الشعر الحق هو ذلك الشعر الذي يصمد لا للتغيير في الرأي فحسب، بل لزوال الاهتمام بالمسائل التي استوعبت اهتمام الشاعر زوالاً تاماً. وما زالت قصيدة ليكرتيس قصيدة عظيمة، بالرغم من أن التقدم العلمي قد أثبت فساد أفكارها عن الطبيعة

والفلك، وبالرغم من أن الخلافات التي حدثت في القرن السابع عشر لم تعد تعنينا، فإننا ما نزال نخرج من قصيدة دريدن بنفس المتعة الحقة التي نخرج بها من قصيدة عظيمة كتبت في الماضي، وإن كان يتحتّم علينا في الحاضر أن نعالج موضوعها بالنثر.(28).

وإثارة المتعة هي من أولى مهمات الشعر عند إليوت ((وإذا ما سألني سائل أي نوع من أنواع المتعة يثيرها الشعر؟ لا أملك سوى أن أقول: ذلك النوع من المتعة الذي يثيره الشعر)). والسبب ببساطة هو أن أي إجابة أخرى ستقود بعيداً في مجال الجماليات وفي موضوع طبيعة الفن ذاته. ولا يقتصر إليوت على المتعة وحدها. فمن المتفق عليه أن لدى أي شاعر مجيد. سواء أكان شاعراً عظيماً أو لم يكن، شيئاً آخر بجانب المتعة يهبه لقرائه، إذ لو اقتصر الأمر على المتعة لمّا كانت المتعة ذاتها من أرقى الأنواع والشعر يحاول دائماً إيصال تجربة جديدة، أو إلقاء الضوء الجديد على أي شيء مألوف، أو التعبير عن شيء لا يمكن وضعه في كلمات، وهذا كله يغني الوعي، ويرهف الإحساس، وقد يغيّر الحياة بما هو أبعد من المتعة.

ويرى إليوت أن واجب الشاعر كشاعر تجاه شعبه هو واجب غير مباشر، أما واجبه المباشر فتجاه لغته: وهو أن يحافظ على هذه اللغة، وينشرها، ويطوّرها، ويغنيها عن طريق اكتشاف تشكيلات جديدة للإحساس يتأتى للآخرين اكتسابها وفقاً للشعوب واختلاف الأزمنة والأمكنة. والواقع إن حساسيتنا تتغيّر باستمرار كما تتغيّر الدنيا من حولنا، وحساسيتنا ليست كحساسية الهنود مثلاً، وليست أيضاً كحساسية أجدادنا منذ مئات السنين، ولا حتى نفس حساسية آبائنا، وحساسيتنا نفسها تتغيّر، فما كنا عليه منذ سنة مضت مثلاً هو غير مانحن الآن.(29). وما لم يتوفر لدينا في الحاضر أدب حيّ، انعزلنا عن أدبنا في الماضي، وما لم نستطع أن نحافظ على الاستمرار تباعد أدبنا في الماضي بصورة مطردة، بحيث يصبح غريباً علينا، شأنه في ذلك شأن أي أدب أجنبي. إذ أن لغتنا تتغيّر باطراد، كما تتغير أيضاً طريقتنا في الحياة من كل الوجوه تحت ضغط التغيرات المادية في بيئتنا. وما لم يتوفر لدينا قلائل من الرجال يجمعون بين الحساسية الفائقة والقدرة الزائدة على التحكّم في الألفاظ ستتدهور قدرتنا لا على التعبير فحسب، بل حتى على ممارسة الوجدان، إلا في حدود المشاعر الوجدانية الفجّة.

إن أهمية الشاعر إنما هي لعصره، وإن الشعراء الموتى لا يعودون علينا

بالفائدة المرجوّة، مالم يتوفر لدينا في الوقت نفسه شعراء أحياء. وإن من شأن الشاعر الذي يجمع حوله بسرعة فائقة جمهوراً كبيراً من الناس أن يثير فينا التشكك. فهو يجعلنا نخشى ألا يكون قدأتىَ بجديد، وأن يكون قد اقتصر على إعطاء الجمهور ما تعوّد عليه، لما تلقّاه من قبل من الجيل السابق من الشعراء. ولكن من الأهمية بمكان أن يكون للشاعر في زمنه جمهوره الحق، مهما ضاقت دائرة هذا الجمهور .وينبغي أن توجد دائماً دائرة من الروّاد قادرة على تذوق الشعر. مستقلة الرأي، تسبق زمانها، وتتمتع باستعداد أكبر لاستيعاب الجديد.

ولا يعني تطور الثقافة أن يصل كل شخص إلى المقدمة لأن ذلك يعني ألا يتقدم أحد، وإنما يعني الاحتفاظ بفئة متقدمة جنباً إلى جنب مع التيار العام من جمهور القراء. وتنتقل التغيرات والتطورات في الحساسية التي تظهر بادئ الأمر بين قلائل إلى كتّاب أكثر شعبية. وتترك بذلك أثرها التدريجي في اللغة. وعندما تثبت دعائم هذه التطورات يتطلب الأمر خطوة جديدة إلى الأمام. كما أن الكتّاب الأحياء هم الذين يبقون الموتى على قيد الحياة، فشاعر مثل شكسبير ترك أثراً عميقاً في اللغة الإنجليزية، ولم يقتصر تأثيره على جيل الشعراء الذي تلاه مباشرة.

إذ أن لعظماء الشعراء نواحي لا تتكشف على التوّ، وعندما تتكشف للشعراء بعد قرون من الزمان تترك فيهم تأثيراً مباشراً. وبذلك يستمرّ الشعر العظيم في التأثير في اللغة الحيّة.(30).

وينبغي ألا نتصوّر أن الشعراء يتحكّمون تحكماً تاماً في اللغة التي نتكلمها، فالواقع أن قيمة الشعر تعتمد على الطريقة التي يستخدم بها الناس لغتهم. ومادة الشاعر الذي يتحتّم عليه استخدامها هي لغته كما يتكلمها الناس من حوله، وهو يستفيد إذا كانت هذه اللغة في تحسن. ولا يملك سوى أن يبذل أقصى ما يستطيع إذا كانت في مرحلة من مراحل التدهور. والشعر يستطيع إلى حدّ ما أن يصون جمال اللغة، وأن يبعث هذا الجمال من جديد، وهو يستطيع أن يساعد اللغة على التطور بحيث تخدم ظروف الحياة العصرية المعقّدة ومطالبها المتغيرة بنفس الدقة والرقة التي خدمت بها مطالب عصر أكثر بساطة. ولكن يتحتّم على الشعر الاعتماد على ظروف متعددة خارجة عن دائرة نفوذه، شأنه في ذلك شأن كل عنصر مفرد من عناصر هذه الشخصية الاجتماعية الغامضة التي نسميها بالثقافة. حيث، في الثقافة، لا يفيد الاستقلال الذاتي التام، ولا أمل في تداول الثقافة إلا بالاتصال بالآخرين.

وفي محـاضـرة لإليـوت عنوانهـا (مـاهو الكلاسيكي؟)1944، يؤكد أن من الطبيعي أن يصاحب نضـج العقل والتـأدب أو السلوك نضـج فـي اللغـة، ولعلنـا نتوقع اقتراب اللغة من مرحلة النضج في اللحظة التـي تتكوّن فيهـا حاسـة نقديـة عن الماضي. وثقة بالحاضر، ويقين بالمستقبل، أما النضج الأدبي فيعني إحسـاس الشاعر بأسلافه، وإحساس القراء بوجود من سبقوا الشاعر خلف نتاجه.

وفـي مقالتيـه (أصـوات الشـعر الثلاثـة)1953 و(الشـعر والدرامـا)1951، يتحدّث إليوت عن تجربته في المسرح الشعري، وتلك هي النهاية الأكيدة لفكرتـه في (المعادل الموضوعي) الذي يتطلب بناء فنياً معادلاً للشعور.

وفي المحاضرة التي ألقاها إليوت في جامعة (مانيسوتا) بأمريكا عام 1956 تحت عنوان (حدود النقد) لاحظ تغيّر الاتجاهات النقدية المعاصرة، وذلك بسـبب تقدم العلوم الاجتماعية والعلمية والدراسات النفسية التي انعكست بدورهـا علـى فروع الأدب واللغة والفن، إضافة إلى الصراع النفسـي والقلـق والحيرة الفكريـة وفقدان الثقة بالقيم، وانعدام نقاط ارتكـاز يسـتند إليهـا البـاحث أو المفكـر، الأمـر الذي شعّب فروع النقد واتجاهاته.

ولعل الوظيفة الصحيحة للأدب قد أصبحت الاستمتاع به وإعـادة فهمـه فـي عمق وإمعان. ووظيفة النقد تتعداها إلى تفتيح الأذهان لما استجدّ من تفاعلات مع العلوم والفنون. ومعيار التقييم هو مانحسّ بـه مـن متعـة عميقـة حيـن نقـرأ نصـاً جيداً ثم نستجيب لعظمته الفنيـة وقيمتـه الأدبيـة. ولا تتـأتى هـذه المزايـا إلا علـى أساس الفهم السليم والاستجابة الصحيحة، فهما عماد النقد المتكامل.

ويمكن تقسيم نقد إليوت إلـى ثـلاث مراحـل: المرحلـة الأولـى وتنتهـي عـام 1928، وفيها وضع الأسس والتعريفات العامة التي ظلّت في الفترتين التـاليتين. وهذه المرحلـة خاصـة بمبـادئ النقـد والموضوعيـة الفنيّـة. وفيهـا وضـع مقالاتـه (التقاليد والموهبة الفردية)1917، و(البيان والدراما الشعرية) 1919، و(هـاملت ونظريـة المعـادل الموضـوعـي) وكتابـه (الغابـة المقدسـة: أو مقـالات فـي الشـعر والنقـد)1920، و(الشـعراء الميتـافيزيقيون)1921، و(جـون درايـدن) 1922، و(وظيفة النقد)1923، و(حوار عن الشعر المسرحي)1928.

وتمتـد المرحلـة الثانيـة بيـن عـامي (1928–1934)، وفيهـا تبلـورت آراء إليوت في النقد فوضع مقالاته (عن دانتي)1929، و(الخـبرة والتقـاليد فـي الأدب المعـاصر)1929، و(المقـالات المختـارة)1932،وكتابـه عـن (أهميـة الشـعر والنقد)1933، و(نحو آلهة غريبة)1934.

وأما المرحلة الأخيرة في نقد إليوت فتبدأ بكتابه عن (المقالات القديمة والحديثة)1936، ثم كتابه (فكرة المجتمع المسيحي) 1939، وكتابه (وجهات نظر)1941، وكتابه (موسيقى الشعر)1942، وكتابه (ماهو الكلاسيكي)1945، وكتابه (ملاحظات في تعريف الثقافة)1948، وكتابه (الأصوات الثلاثة للشعر) 1953، ثم محاضرة (حدود النقد)1956.

وهكذا نجد أن إليوت هو الذي أرسى دعائم نظرية (المعادل الموضوعي) بعد أن كانت ملاحظات فرعية لدى سابقيه، وإن معظم الإنجازات النقدية التي جاءت بعده إنما هي متفرعة عن الأسس التي وضعها، كما نجد لدى نقاد مدرسة (التحليل اللفظي) في إنجلترا، ونقاد مدرسة (النقدالجديد) في أمريكا.

□□

■■ الهوامش:

1- اوكونور- النقد الأدبي - تر: صلاح إبراهيم - دار صادر - بيروت 1960- ص 235.

2- د.فائق متى- إليوت- دار المعارف- بمصر ص 22 و23.

3- Hall. D. Contemporary American poetry. p. 8.

4- د. محمود الربيعي - في نقد الشعر - دار المعارف بمصر 1968، ص 186.

5- Eliot: on poetry and poets, p. 12.

6- Ibid. p. 117.

7- Eliot : the use of poetry and the use of criticisme p: 32-34.

8- Eliot: Selected prose. p; 23.

9- Ibid, p. 102.

10-د. حسام الخطيب - أبحاث نقدية ومقارنة - دار الفكر بدمشق 1973- ص 128.

11- د. الربيعي - في نقد الشعر - ص 196.

12- إليوت - الغاية المقدسة- ص 10.

13- Eliot: The use of poetry and the use of criticisme . p . 139

14- Ibid; p ; 155.

15- إليوت- مقالات في النقد الأدبي - تعريب د. لطيفة الزيات- مكتبة الأنجلو المصرية- د.ت. ص6.

16- المصدر نفسه، ص 7 و8.

17- المصدر نفسه، ص8.
18- المصدر نفسه، ص10.
19- المصدر نفسه، ص13.
20- المصدر نفسه، ص14.
21- المصدر نفسه، ص16و 17.
22- المصدر نفسه، ص18.
23- المصدر نفسه، ص20.
24- المصدر نفسه، ص24.
25- المصدر نفسه، ص36 و 37.
26- المصدر نفسه، ص 41 و 43.
27- المصدر نفسه، ص43.
28- المصدر نفسه، ص44 و 45.
29- المصدر نفسه، ص51.
30-المصدر نفسه، ص52 و 53.

□□

الفصل الثالث

منهج مدرسة (التحليل اللفظي).

وترى هذه المدرسة أن وظيفة النقد ينبغي أن تنحصر في فحص الكلمات على الصفحة بالترتيب الذي وضعهابه الكاتب. وتحقيقاً لهذه الغاية فإن الناقد يستعين في نقده باللغويات والسيمانتيات. ورتشاردز. ومن بعده تلميذه امبسون، زعيما هذه المدرسة بإنجلترا.

1 - رتشاردز:

أما ايفور ارمسترونغ رتشاردز المولود عام 1893 فهو من أهم العقليات النقدية في القرن العشرين، وله دور كبير في تثبيت فكرة التحليل اللغوي للنص، والتي ساعدت على النظر إلى العمل الشعري على أنه هدف في ذاته، وذلك قبل أن ينصرف إلى الناحية السيكولوجية التي نأت به عن الاتجاه الموضوعي في نقد الشعر.

ولا يكاد المرء يقترب من رتشاردز إلا ويحس برهبة عظمى. فإن اطلاعه الواسع في كل مجال من مجالات المعرفة، وتخيّره وتميّزه في ستة ميادين، بجانب ميدان النقد، فذّ ساطع، والألمعية والحذاقة في كتبه الأولى -على الأقل- رائعة. حتى إن دراسة سريعة له في بضعة آلاف من الكلمات محتوم عليها أن تكون سطحية.(1).

ومن المستحيل معالجة النقد الحديث دون التحدث عن رتشاردز لأنه خالقه بالمعنى الحرفي. فما نسميه نقداً حديثاً إنما بدأ عام 1924 عندما نشر رتشاردز كتابه (النقد الأدبي) وقد كرس رتشاردز نتاجه للكشف عن كيفية توصيل التجربة الجمالية للقارئ. ولتوضيح العلاقة بين الجمهور والقصيدة، لا العلاقة بين الشاعر والقصيدة.

وقد جاء رتشاردز بنظريته السيكلولوجية في القيمة، وذلك في كتابه (النقد الأدبي) محاولاً أن يستعمل العلم ليزيل اعتراضات العلماء، فقرر أنه لن يتعامل بالتعميمات الغامضة حول التجربة الجمالية، وهو ينفي الاعتقاد ((بوهم)) الحالة الجمالية، وأنها تحدد بمصطلحاتها الخاصة. ومادام الفن نشاطاً بشرياً فإنه ينبغي أن يكون في متناول التحليل. ومفتاح الطريق النقدية الملائمة هو الوصف الملائم للعمليات السيكولوجية في نفس الكاتب والقارئ عند إنتاج العمل الأدبي وعند تذوقه. وهذا ما آمن به رتشاردز. فالسيكولوجيا هي العلم الذي اختاره. وصفات الأشياء لا تدرس على أنها حقائق مستقلة، ولكن على ضوء ما تتركه من أثر في الأشخاص.

ولدى تطبيق رتشاردز لنظريته النفسية هذه على الأدب تبيّن له أن العمل الأدبي الذي يحوز الرضى يمثّل حالة من التكيّف السيكولوجي في المؤلف، لها أثر ذو قيمة في شخصيته. وأن القارئ، إذا أحسن القراءة، يستطيع أن يحوز مثل هذا التكيف عن طريق قراءته للعمل الأدبي، ولذا يصرّ رتشاردز على القراءة بعناية.

وغاية الشعر، لدى رتشاردز، تختلف عن غاية العلم، فغاية الشعر هي إيصال نوع من التكيف السيكولوجي ذي القيمة، وإدامته، وفي نوع المعنى الذي يعزوه إلى الألفاظ، وهو معنى ((انفعالي)) لا ((علمي)) ولا ((اعتباري)). يقول رتشاردز وأوغدن في كتابهما المشترك (معنى المعنى): ((ليس للقصيدة اهتمام بالإشارات المحددة الموجهة. إنها لا تخبرنا، ولا ينبغي أن تخبرنا شيئاً. إن لها وظيفة أخرى -هي بمستوى تلك الأهمية وتفوقها حيوية- وهي استعمال اصطلاح استدعائي في مادة استدعائية، إن ما تفعله، أو ما ينبغي أن تفعله هو استحضار وضع مناسب للتجربة)).

وتيار التجربة الشعرية هو بمثابة عودة النزعات المضطربة إلىحالة الاتزان، فنحن نقرأ القصيدة لأن فينا نزعة تحاول أن تسكن بهذه الوسيلة، وكل مايحدث لنا أثناء قراءتنا إنما يحدث لسبب مماثل، هو أن إحدى نزعاتنا تستجيب خلال الوسيلة. وبقية التجربة ليست إلا عملية التعديل التي نقوم بها في سبيل الوصول إلى حالة اتزان جديدة.

وإن إساءة فهم الشعر والتقليل من أهميته مردّهما إلى المبالغة في أهمية العنصر الفكري فيه.ولكننا نستطيع أن نتبين أن الفكر ليس هو العامل الأولي في الشعر، حينما ننظر إلى تجربة الشاعر نفسه لا إلى تجربة القارئ. وليس ماتقوله

القصيدة هو الذي يهمّنا. وإنما ماهية القصيدة ذاتها. والشاعر لا يكتب باعتباره عالِماً، وإنما هو يستخدم هذه الألفاظ لأن النزعات التي يثيرها الوضع الذي يوجد فيه الشاعر تتآلف على إيجاد هذه الصورة دون غيرها في وعيه.

كوسيلة لتنظيم التجربة التي يعبّر عنها بأسرها وللسيطرة عليها. فالتجربة ذاتها. أي أمواج الدوافع التي تندفع خلال العقل هي التي تأتي بهذه الألفاظ وتعتمدها. والألفاظ تمثّل التجربة نفسها لا أي ضرب من الإدراكات والأفكار.

ويعتمد رتشاردز. في نظريته هذه، على نظريات الإدراك والسيمانتية والجهاز العصبي بوجه عام. ومع أن موقفه أكثر عمقاً من مواقف سابقيه من نقاد القرن الثامن عشر الذين ربطوا النقد بالسيكولوجيا، فإنه بالمقابل أكثر عرضة منهم للنقد، إذ يكفي أن يرفض المرء نطاق السيكولوجيا لتنهار نظريته كلها مرة واحدة، وعلى الخصوص إذا كان وصفه لذلك الاتزان السيكولوجي الذي يحدثه الشاعر ويتلقّاه القارئ الكفيّ أثناء القراءة، حقيقة أو أسطورة.(2).

وأول كتب رتشاردز هو (أسس علم الجمال) 1922 وقد وضعه بالاشتراك مع أوغدن OGDEN العالِم النفسي، وجيمس وود WOOD الناقد الفني. واستعرض المؤلفون في ما لايقل عن مائة صفحة كل ماورد في النظريات الجمالية بحثاً عن طبيعة ((الجمال)). ثم طلعوا بتعريفهم الخاص الذي يقول: ((إن الجمال ليس صفة في الأشياء بل هو تجربة شعورية يمرّ بها المشاهد أو المستمع أو القارئ. وأن الجمال هو ما يؤدي إلى توازن في الحواس.)).

ورغم أن فكرة ذاتية الجمال ليست جديدة، فقد كان الفيلسوف دافيد هيوم قد قضى على فكرة الجمال الموضوعي في القرن الثامن عشر. وحذا حذوه الكثير من أتباع المذهب التجريبي، رغم هذا فإن الذاتية تعزز في هذا الكتاب بتأكيد جديد. والجديد هو محاولة تفسير الجمال تفسيراً سيكولوجياً صرفاً.

وفي السنة التاليةنشر رتشاردز وأوغدن مؤلفهما العظيم (معنى المعنى) 1923، تتبعا فيه فكرة ((المعنى))، وحاولا أن يقيما شيئاً شبيهاً بالنظرية عن طبيعة الرموز وتفسيرها، وعِلماً لطريقة الإيصال اللغوي. وكانت أداتهما الكبرى في هذا العمل هي السيكولوجيا الانتقائية، مستمدين من كل مدرسة نفسية حديثة تقريباً. وقد انتهيا إلى ما سمّياه (علم الرمزية) الذي أصبح بعدهما يعرف باسم (السيمانتيات الحديثة).

ومن أهم الأفكار التي وردت في كتاب (معنى المعنى) أن الكلمات بمفردها

لا تعني شيئاً، على عكس ماكان يعتقد الناس في الماضي. وأنه يصبح لها معنى عندما يستخدمها الإنسان، فهي إذن مجرد أدوات يشير بها الشخص المفكر إلى الأشياء. ولكن فضلاً عن هذه الوظيفة الإشارية أو ((الرمزية)) التي يجب أن تقتصر على لغة التفكير العقلي أو الاستدلالي، فإن للغة وظائف أخرى يمكن جمعها تحت اسم الوظيفة الانفعالية. والفرق بين الاستعمال الرمزي والاستعمال الانفعالي للغة هو أن الاستعمال الأول للكلام يقرر قضايا ويسجل إشارات وينظمها ويوصلها إلى الغير، بينما يستخدم الاستعمال الانفعالي الكلمات بقصد التعبير عن الإحساسات أو المشاعر أو المواقف العاطفية، أو بقصد إثارتها لدى الغير. فقولنا (إن ارتفاع برج إيفل هو 900 قدماً)، هو تقرير لقضية من القضايا أي إننا نستخدم الرموز في هذا القول بقصد تسجيل إشارة أو توصيلها. أما عندما نقول (إن الشعر روح) فنحن لا نقرر أية قضية حتى ولو كانت قضية كاذبة. ومن المرجح أن اللغة كانت في بدايتها تستخدم لأغراض انفعالية، وأن وظيفة الإشارة هي تطور حديث نسبياً.

وكلتا الوظيفتين: الإشارية (الرمزية) والانفعالية لا غنى عنها. وأن مَنْ يريد أن يقصر اللغة على الوظيفة العلمية أو الوظيفة الانفعالية هو أشبه بمن يريد أن يقصر فم الإنسان على الأكل وحده، أو على الكلام وحده، وقد أدّى عدم التمييز بين هاتين الوظيفتين إلى الفوضى واضطراب التفكير في كثير من المناقشات. ولن نتجاوز هذه الفوضى إلا بإدراك الفرق بين الاستخدام العلمي للكلام والاستخدام الانفعالي.

أما كتاب (مبادئ النقد الأدبي) 1924 فهو أول كتاب ألّفه رتشاردز مستقلاً، وأوجد به النقد الأدبي الحديث. بما حواه من مصطلح نظري وفلسفي يعرّف به الشعر تجريبياً. وينصّ على أن يجعل من النقد ((علماً تطبيقياً))، ذا وظيفة مزدوجة هي: تحليل كل من التجارب التفسيرية والتقييمية. وإنشاء معايير تقييمية، مصرّحاً بأنَ مَنْ ينصب نفسه ناقداً فكأنما ينصّب نفسه حكماً على القيم. ومحدداً خصائص الناقد ((الجيد)) في ثلاث: أن يكون حاذقاً جرّب حالة الفكر المرتبطة بالعمل الفني أثناء حكمه دون أن تشطّ به نزواته الذاتية. وأن يكون قادراً على تمييز تجربة من أخرى من حيث مظاهرها الأقل سطحية. وأن يكون حكماً رصيناً على القيم.

والواقع أن كتاب رتشارذز هذا من أصعب الكتب النقدية، وقد صرّح الكثيرون بصعوبته، فقال الناقد الأمريكي ماكس ايستمان في كتابه (العقلية

الأدبية)(3). إن كتاب (مبادئ النقد الأدبي) من أشق الكتب قراءة حتى على أولئك الذين لم اهتمام كبير بالموضوع. ولعل صعوبته ترجع في معظمها إلى إيمان المؤلف بالوظيفة المزدوجة للغة، وإلى محاولته الكتابة باللغة الرمزية أو الإشارية وحدها، فجاء أسلوبه تقريرياً، علمياً، صرفاً، الأمر الذي لم نألفه في كتب النقد. وقد قصد رتشاردز إلى الكتابة بهذه اللغة واعياً ما يترتب على ذلك من صعوبة في قراءة كتابه. فقال: ((ونحن نخشى أن كتابنا هذا سيبدو في نظر عدد كبير من الناس خالياً بشكل مؤسف من تلك ((التوابل)) التي أصبح الناس يتوقعونها فيما يكتب عن الأدب)). ولا ترجع صعوبة الكتاب إلى لغته فحسب. وإنما إلى محاولة المؤلف الربط بين النقد الأدبي وعلم النفس أيضاً. فالنقد، عنده، يثير جميع الموضوعات السيكولوجية. ووظيفة النقد، عنده، هي التمييز بين مختلف التجارب وتقويمها. ومن الطبيعي أن علم النفس وحده هو الذي يستطيع أن يوضح طبيعة التجربة. أما القيمة فهي مسألة خاصة بعلم الأخلاق. غير أن رتشاردز يؤمن بأن الأخلاق سيكولوجيا سلوكية.

ويبدأ رتشاردز كتابه بالنظر في حالة النقد الأدبي، في عصره. فيلاحظ مدى مافي النظريات النقدية الشائعة آنذاك من فوضى واضطراب. ويحاول رتشاردز. قبل أن يعرض نظريته، أن يقضي على بعض الأوهام الشائعة في ميدان النقد، وأن يدحض بعض الآراء الجمالية الباطلة، فهو يأخذ مثلاً على علم الجمال أنه ((أغفل اعتبارات القيمة))، وفصل الفن عن واقع الحياة. ويؤكد أن التجارب الجمالية ليست نوعاً جديداً من التجارب، بل هي تشبه غيرها، إلا أنها أدق تركيباً وأكثر نظاماً، فيقول في عبارة مشهورة له: ((إننا حين نتأمل لوحة فنية أو نقرأ قصيدة من الشعر أو نستمع إلى قطعة موسيقية لا نصنع شيئاً يختلف كل الاختلاف عما نصنعه حينما نذهب إلى معرض الصور أو حينما نرتدي ثيابنا في الصباح)).

ويهاجم رتشاردز أصحاب نظرية(الفنّ للفن) لأنهم يؤمنون بأن التجربة الجمالية فريدة من نوعها وأن قيمتها في ذاتها، فهم بذلك يعزلون الفن عن الحياة. ولكن النقد الأدبي يتحوّل على يد رتشاردز إلى فرع من فروع علم النفس، حتى إنه ليورد في كتابه رسماً إيضاحياً يخطط فيه للعمليات السيكولوجية التي يمرّ بها القارئ أثناء قراءته القصيدة، وذلك من وجهة نظر مادية صرفة هي خليط من المذهب السلوكي وعلم الأعصاب.

والنقد الأدبي عند رتشاردز يقوم على أساسين هما: تفسير عملية التوصيل،

وتفسير القيمة. ويتناول الأدب من وجهة نظر القارئ. وللتوصيل أهمية قصوى عنده. رغم أن الفنان لا يهتم عادة بالتوصيل ((عن قصد وبطريقة واعية)) أثناء عملية إبداعه الفني. ولكن السلوك الإنساني لا تكفي لتفسيره الدوافع الشعورية وحدها. ومتى أخذنا في اعتبارنا الدوافع اللاشعورية اتضحت لنا أهمية التوصيل، ويعقد المؤلف فصولاً يناقش فيها مسألة التوصيل، مبيّناً أن التوصيل، على خلاف مايعتقد البعض، ليس نقلاً فعلياً للتجارب على نحو ما ننقل قطعة النقود من جيب إلى آخر، ذلك لأنه من المستحيل أن تحلّ الحالة الشعورية الواحدة في ذهن أكثر من شخص سواء في نفس الوقت أوفي وقتين مختلفين.

والتوصيل، باعتباره عملية نقل كامل للتجربة الواحدة، أمر لا يحدث، لما بين عقول الأفراد من عزلة طبيعية، وإنما غاية مايحدث هو أن ((بعض العقول المنفصلة تمرّ في ظروف خاصة بتجارب شديدة الشبه)). وتتمّ هذه العملية حينما يؤثر أحد العقول في البيئة التي يعيش فيها بحيث يتأثر عقل آخر، وتحدث في العقل الثاني تجربة تشبه التجربة التي كانت في العقل الأول، تجربة علّتها إلى حدّ ما، التجربة الأولى.

وللتوصيل ناحيتان: إيجابية، وهي قدرة المتكلم على عرض الموضوع الذي يتحدث عنه بحيث ينقل للمستمع فكرة عنه، وناحية سلبية هي قدرة المستمع على الاستقبال بحساسية وتميّز. ويتطلب التوصيل الناجح، بالإضافة إلى وجود الموهبة، من الوجهتين الإيجابية والسلبية أن يكون الناس مشتركين في الكثير من التجارب، وأن تكون ظروفهم الحياتية متشابهة، فبدون هذا التشابه، في تجارب الماضي، يتعذر التفاهم والتوصيل.

ومن الشروط اللازمة عند المتكلم، لنجاح التوصيل، القدرة على استرجاع تجارب الماضي. وهذا يختلف عن مجرد اكتناز الماضي، فليس المطلوب هو الذاكرة القوية، أو تاريخ الحدث، بل القدرة على بعث التجربة الماضية بحرية، والقدرة على استرجاع الحالة الشعورية الخاصة بهذه التجربة، وللشاعر قدرة غير عادية على استرجاع تجاربه بهذا المعنى. ويرجع ذلك إلى تحقيق النظام بمقدار أكبر من العادي في تجاربه. والسبب في ذلك أن الشاعر يتميّز بقسط غيرعادي من يقظة الشعور.((فتنشأ في ذهنه علاقات لا تظهر في ذهن الرجل العادي الذي يتصف بالجمود)).

ويختلف الرجل العادي عن الفنان في أنه مضطر، في أغلب الأحيان، إلى أن يكبت في نفسه معظم الدوافع التي يثيرها الوضع الخارجي الذي يوجد فيه،

وذلك لكي يتمكن من تحقيق النظام في نفسه وفي مواقفه من الأشياء. إنه يقوّمها أو يحذفها من استجابته لأنه عاجز عن تنسيقها، بينما يسمح الفنان بدخول عدد أكبر من هذه الدوافع دون أن تسوده الفوضى. فالفرق بينه وبين غيره هو أن الفنان أكثر توازناً، وأن النظام يتحقق في ذهنه على نطاق أوسع، وينتج عن ذلك أنه أقل قمعاً ومضيعة لدوافعه من غيره.(4).

إن مسألة التوصيل هي أحد ركني كتاب رتشاردز هذا. أما الركن الثاني فهو القيم التي يفرد لها أربعة فصول يخالف فيها النقاد الذين يفصلون بين النقد الأدبي والأخلاقي، فيرى رتشاردز أن الناقد لا يستطيع أبداً أن يتجنب بعض الاعتبارات الخلقية أو الأفكار القيمية. وهو حينما يفعل ذلك يتخلى عن وظيفته. ذلك لأن وظيفة الناقد ليست إلا تطبيقاً واستخداماً لآرائه في القيمة. وليس في وسع الناقد ((أن يظل بدون نظرية عامة في القيمة ودون مجموعة من المبادئ الواضحة في الأخلاق)).

ولكن رتشاردز يأخذ على علم الأخلاق التقليدي أنه حصر التفكير ((في حدود المجردات الكبرى مثل الفضائل والرذائل)). وحاول أن يجد القيمة في اتباع القواعد المجردة والقوانين العامة للسلوك، ولم يدرك أن القيمة تكمن في الجزئيات والتفاصيل الدقيقة التي تتألف منها الاستجابات والمواقف. لذلك تجاهل عالِمُ الأخلاق الفنانَ، لأن الفنان لا يُعنى إلا بالجزئيات والتفاصيل. بيد أن تجاهله هذا دليل على قصور تفكيره وخلل منهجه. فالخير. عند رتشاردز ((لا يصدر إلا عن تنسيق الاستجابات تنسيقاً بديعاً دقيقاً بحيث يتعذّر تطبيق أي قواعد خلقية عامة عليه)). ولا يتحقق هذا التنسيق بقدر ما يتحقق في الفن. وهكذا ينتهي رتشاردز إلى أن ((الشعراء وحدهم، وليس الوعّاظ، هم الذين يضعون أسس الأخلاق)). وإلى أن إدراك حقيقةَ الخير إنما يعتمد على فهم طبيعة الفن. ويعقب التنسيق والنظام والتوازن بين الدوافع المتضاربة الذي يخلقه الفن شعور حاد باللذة نتيجة ((لتحرر الدوافع المكبوتة في ظل نظام يتصف بالحرية)). وليست اللذة هي غاية الفن. ولكنها عامل مصاحب لبلوغ الفن غايته التي هي القضاء على الفوضى والاضطراب، والتوفيق بين الدوافع المتضاربة:((إذا كنا نقرأ القصيدة لأجل الحصول على اللذة التي تعقب قراءتنا الناجحة لها، فإننا حينئذٍ لا نتناول القصيدة على النحو المرضي. فمن الواضح أن القصيدة ذاتها هي التي يجب أن تهمّنا، وليست النتيجة الثانوية التي تصحب قراءتنا الناجحة لها... وليس افتراضنا أن القارئ الكفء يجلس للقراءة من أجل اللذة بأقل سخفاً من

افتراضنا أن عالم الرياضة يحاول حلّ معادلة رياضية من أجل اللذة التي يعود بها حلّها عليه)).

ويحلل رتشاردز الحالة النفسية التي تعقب القراءة الناجحة للقصيدة الجيدة، حيث تتحرر دوافعه وتتنسّق. لأن الرجل العادي مضطر إلى كبت الغالبية العظمى من دوافعه، لأنه لا يستطيع أن يشبعها جميعاً دون أن تحلّ به الفوضى، فهو ((يخلع على عينيه غشاوة لأنه لو لم يفعل ذلك لاضطرب لما يراه)). أما الشاعر فهو لا يخضع لهذه الضرورة، لأنه أكثر قدرة على تنظيم تجاربه. فالدوافع التي تصطرع ويعترض بعضها سبيل البعض الآخر عند الرجل العادي يستطيع الشاعر أن يجمع بينها بحيث ينشأ عنها حالة توازن وثبات. وهكذا يخفي الرجل العادي النظام في ذاته عن طريق الكبت والمقع والاستبعاد، على حين يحقق الشاعر نظامه عن طريق الشمول والتوفيق بين الدوافع المتضادة، وحين يقرأ الرجل العادي القصيدة تنشط في نفسه دوافع كان يتحتم كبتها في حياته اليومية، ويتحقق بينها نظام لا يألفه، فيشعر ((كما لو كانت تنقشع عن عينيه سحابة الإلفة والاهتمام بالذات التي تحجب عن ناظريه تسعة أعشار الحياة. فيحسّ بالحياة في نفسه على نحو غريب ويستيقظ لحقيقة وجوده)). ويضعف كبته لآلاف الأشياء. وتتدفق استجاباته حرّة طليقة بعد أن كانت مسيّرة في طريق واحدة ضيقة تفرضها الضرورة العملية وتؤلف بينها نظاماً جديداً، فيشعر الرجل حينئذٍ كما لوكان كل شيء يبدأ من جديد. وهكذا تنشط أجزاء أخرى من شخصيته ويتسع مجال استجابته للأشياء، أو يصبح من الممكن لنواحٍ أخرى من الأشياء أن تؤثر فيه، فلا يعود يرى الأشياء من زاوية واحدة فقط، ويخيّل إليه أنه يرى صميم الأشياء ويصف استجابته بأنها خالية من المصلحة. فليس من الغريب أن ينزع الناس إلى اعتبار هذه الحالة من حالات الكشف والرؤيا والوصول إلى حقيقة العالم.(5).

ويواصل رتشاردز بحثه في الأسباب الّتي دعت النقّاد إلى الاعتقاد بأن الشعر يكشف لنا عن حقيقة الأشياء، فيحاول تحديد العلاقة بين الشعر والعلم. ويوضح أن الشعر لا يعيبه كذب ((الإشارات)) فيه، ولا يشفع له صدقها. فالشعر أسمى صور اللغة الانفعالية. و((الإشارة)) فيه تخضع للموقف، ويختلف قبول الكلام في الشعر عن تصديق القضايا العلمية، فنحن نقبل القضايا في الشعر لأجل المواقف العاطفية والاستجابات الانفعالية التي تثير فينا هذه القضايا. أي نقبلها كشروط للتأثيرات التالية، ولا نقبلها أو نصدقها كما نصدق قوانين الطبيعة

التي نتوقع صدقها في جميع الأوقات. ومع ذلك فالحالة الذهنية العامة التي تتلو قراءة القصيدة تبدو لنا قريبة من ما يوصف بحالة التصديق، ولكنه يلزمنا أن نتبين أولاً أن حالة التصديق هنا ((نتيجة)) للتجربة الشعرية، وليست ((علّتها)). وثانياً إننا لا نستطيع أن نحدد طبيعة الموضوع الذي نصدقه أو نعتقده في الشعر، إذ أن كلّ مالدينا لا يعدو مجرد إحساس بالتصديق لا أكثر، على حين أن التصديق العلمي لابدّ أن يكون تصديقاً لقضية ما أو اعتقاداً.

وفي كتابه (العلم والشعر) 1926 يسعى رتشاردز إلى القضاء على المنهج الانطباعي والتأثري، والرومانسي، وذلك من خلال تطبيق المنهج العلمي في دراسة الشعر. فيتحدث عن طبيعة القصيدة، وعن التجربة الشعرية، وعن صلة الشعر بالقصيدة. ويعلّق بإيجاز على أربعة شعراء محدثين هم: هاردي، ولامير، وييتس، ولورانس.

وعند ريتشاردز أن التجربة الشعرية هي علاقات تنطبع على شبكة العين، تتقبلها ضروب من الحاجات، ثم تهيّج معقد للدوافع التي يتكون فرع منها من أفكار فيما تعنيه الألفاظ، ويتكوّن الفرع الثاني من استجابة انفعالية تؤدي إلى نمو المواقف، أي التهيؤات للقيام بالفعل الذي قد يتمّ وقد لايتمّ. وتيار هذه التجربة هو بمثابة عودة النزعات المضطربة إلى حالة الاتزان. فالشعر بمقدوره أن ينقذنا لأنه وسيلة من الوسائل التي يمكننا بها أن نتغلب على الفوضى. والشعر الصادق هو وحده الذي يولّد في القارئ الذي يتناوله بالطريقة السليمة استجابة لاتقلّ حرارة ونهلاً وصفاء عن تجربة الشاعر نفسه، أي سيد الكلام والتجربة. ومن هنا كانت مهمة الشاعر هي، لاكبت الدوافع، بل تحريرها والتوفيق بينها.

وماحققه رتشاردز في (النقد التطبيقي) 1929 كان فاتحة نقد موضوعي، وأول محاولة منظمة لإيقاف نسج النظريات حول مايتلقاه الناس أو مايجدونه في قراءة القصيدة. وكانت غايته التحسين العام للقراءة والتذوق الأدبي. وقد طبع قصائد أغفل ذكر ناظميها والعصور التي قيلت فيها. ووزّعها على طلبته في الدراسات العالية بجامعة كمبردج. وطلب منهم أن يقرأوا القصائد في أوقات الفراغ بعناية عدد مايشاؤون من مرات. وأن يعلّقوا عليها، ويذكروا عدد القراءات مع تعليقاتهم. وقد جمع رتشاردز تعليقاتهم، وتحدّث عنها، وعن القصائد، دون أن يحاول التأثير لصالح قصيدة ما أوضدها.

وهذه التجربة هي الدراسة التطبيقية للشعر. وهي تؤلف النصف الثاني من الكتاب. أما النصف الأول فقد مهّد فيه بتفسير التجربة ومشكلاتها. وتتناول النماذج المدروسة ثلاث عشرة قصيدة. وتتمثل طريقته في إيراد القصيدة. ثم إيراد أنواع الاستجابات لها، ثم يشتق الأحكام العامة. وتجيء قراءاته اللامعة للقصائد خلال الإيحاءات وبطريقة عارضة.

وماتكشفه المسودات يمكن أن يكون أكبر صورة مروعة. وثقت بالشواهد، على أن تلامذته يعتمدون على مايوحي به اسم الأديب، وعلى إحساسهم بموضع ذلك الاسم في سجل الخالدين، فيتخذونه عكازاً لأحكامهم. وقد كانوا عاجزين عن الحدس بالمؤلف، وإذا حزروا أخطأوا التخمين، ثم مضوا في تقييم ذاتي مؤسس على ذلك التخمين الخاطئ. وظهر أنهم جميعاً يعكسون كل الأحكام المقبولة في مجال القيم الشعرية. وقد لخص رتشاردز الصعوبات الكبيرة التي تكشف عنها المسودات عشر هي:

1-العجز عن فهم المعنى الواضح للشعر أو تفسير معناه النثري القابل للحل.

2-الصعوبات في الفهم الحسّي للشكل.

3-الصعوبات المتصلة بالصور المنظورة.

4-أمور غير متناسبة في الذاكرة وخاصة ذكريات ذاتية أو خواطر مرتبطة على نحو خاطئ.

5-ارجاع مخزونة استدعتها القصيدة أو حرّكتها.

6-الضعف العاطفي.

7-الكبت.

8-اللّواذ بالمبادئ.

9-الفروض المسبقة ذات الصبغة الفنية.

10-الأفكار النقدية العامة المسبقة.

وكثيراً ماتتضارب الآراء حول قصيدة ما، حتى إنهم لايميّزون سوناتة دن. فيرى أحدهم إنها ((ترنيمة))، ويرى آخر إنها محيّرة، ويندفع ثالث في ترجمة ذاتية. ورابع في وصفها بأنها ((غير مستوية))، وخامس بأنها ((قرزمة طالب في أول عهده بالشعر))، وسادس بأنها ((من الممكن أن تكتب نثراً)). وقد

أصابت قصيدة دن ثلاثين مسودة مشايعة. واثنتين وأربعين مضادّة. وثمانية وعشرين ليس بها آراء.

والشيء المرعب في (النقد التطبيقي) هو إظهار أن كتّاب المسودات ليسوا قارئين نموذجيين للشعر، رغم أنهم أساتذة مرجوون للغد، وأدباء، وشعراء. ولذلك يبدي رتشاردز أسفه -بحق-: ((هؤلاء هم ثمرة أكثر أنواع التعليم كلفةً ونفقة. باستثناء القليل منهم. وأحب أن أقول إنه ليس ثمة مايدعو إلى الظن بأن هناك أية مجموعة مشابهة لهم. في أي مكان من العالم. تستطيع أن تظهر مقدرة أعلى من مقدرتهم في قراءة الشعر)).

والواقع أن تجربة رتشاردز هذه كانت تحسساً أولاً نحو وسائل المختبر، وأنها غير متكاملة، ففيها بعض النواقص، الأمر الذي لمسه رتشاردز في (التفسير في التعليم) فاقترح توسعات أخرى للطريقة تشمل مواجهات لكتّاب المسودات، ودراسة مايشطبونه من مسوداتهم للوصول إلى عمليات التفكير عندهم، وتبيان الروابط التي تربط القارئ بمدى محصوله الثقافي وتعليمه الأول، وبتجربة سابقة له في قراءة الشعر، وبطول المسودة، وبالمزايا الشخصية العامة، وبالمقارنة بين مسودات هؤلاء القراء ومسودات قراء أُخبروا بأسماء الشعراء. وهنالك توسعات أخرى، كأن ننسب القصيدة إلى غير صاحبها، أو نطلب من القراء أن يكتبوا فقط عن قصائد يحبونها.

ولعل رتشاردز لم يكن مبتكر هذه التجربة في النقد التطبيقي، فلقد كان فريدريك ليمان ويلز، العالم السيكولوجي بجامعة كولومبيا قد قام، قبل ذلك، بتجربة عنوانها (دراسة إحصائية في الجدارة الأدبية) 1907 جمع فيها عشرة من الطلبة الخريجين في الأدب الإنجليزي بكولومبيا، وسألهم أن يرتبوا عشرة أدباء أمريكيين حسب جدارتهم. وهم: بريانت، وكوبر، وإمرسون، وهوثورن، وهولمز، وايرفنج، ولونجفلو، ولوول، وبو، وثورو. على أساس عشر صفات هي: السحر، والوضوح، والرخامة، والصقل، والقوة، والخيال، والأصالة، والتناسب، والتعاطف، والسلامة. وعلى حسب ترتيبهم قدّر المنازل الأدبية. فكان الترتيب على الشكل التالي: هوثورن في المنزلة الأولى، ويليه بو، ثم إمرسون، ولوول، ولونجفلو، وايرفنج، وبريانت، وثورو، وهولمز، وكوبر.

وهناك تجارب عديدة مماثلة وسابقة لرتشاردز(6). إلا أن رتشاردز يظل أبرز ناقد حديث، واسع الاطلاع بشكل هائل، وقد اعترف بفضله كل من جاء بعده(7).

هذه هي أهم المبادئ العامة التي جاء بها رتشاردز. ومن الواضح أنها تدل على إيمان بالعلم لايخلو من إفراط في التفاؤل، ومحاولة جادة لوضع دراسة علمية لمشكلات الأدب والنقد الأدبي، وقد كان رتشاردز يؤمن بأن علم النفس السلوكي وعلم الأعصاب يستطيعان أن يفسرا طبيعة الفن، ولكن هذا الإيمان قلّت حدته فيما بعد، ولم تعد السلوكية بكافية لتفسير العقل البشري. ورغم أن رتشاردز دافع عن الشعر والفن في المجتمع إلا أنه لايسعنا أن نقبل نظريته في القيمة، فلقد حاول أن يؤكد الأهمية الأخلاقية للفن. ولكنه بمحاولته هذه إنما يقضي على الأخلاق كلية، أو هو يحوّل الخير إلى الفن، بعد أن جعل التجربة الشعرية هي الخير الأسمى عن طريق تفسيره للتجربة الخيّرة في حدود الدوافع والحاجات العصبية، وتحليله للتجربة الشعرية الذي يؤكد فيه تحرر الدوافع المكبوتة وتنسيقها.

وهذا موقف غريب حقاً له عواقب سلبية، لأننا لانستطيع أن نحلّ الفنون محل الأخلاق. وهناك تناقض في موقف رتشاردز سببه أن الأخلاق ميدانها الفعل، بينما الفنون ليس مجالها الفعل. والاستجابة الفجّة هي وحدها التي تخلط بين الفن وعالم الفعل. أما الرجل الناضج الحسّاس فلا تتعدى استجابته مرحلة (الفعل الصوري) أو الشروع في الفعل. وحين نضع (الفعل الصوري) في مرتبة أعلى من الفعل الصريح من الوجهة الأخلاقية فإنما نجعل الخيال أفضل من الواقع، وبناء عليه، يصبح الرجل الذي يسعى إلى تحقيق الفضيلة في ذاته، ويصبح المجتمع الأمثل، هو المجتمع الذي لايصنع أفراده شيئاً سوى قراءة الشعر والاستمتاع بشتى التجارب الفنية(8).

وعلى الرغم من هذه الاعتراضات، فإن لرتشاردز مكانته العظمى في ميدان النقد الأدبي. وقد احتل كتابه (مبادئ...) مكانته المرموقة في مكتبة النقد الأدبي بين الكتب القلائل التي تمثل أفضل ماوصلت إليه قرائح كبار النقّاد.

2-امبسون:

والناقد الثاني ذو الأهمية الكبرى في مدرسة (التحليل اللفظي) هو وليم امبسون (المولود عام 1906)، وأستاذ الأدب الإنجليزي بجامعة شفيلد منذ عام 1953، والذي طوّر عن أستاذه رتشاردز طريقة (التحليل اللغوي) للبناء الأدبي، وبلغ بأفكار أستاذه غايتها، مع احتفاظه بأصالته الشخصية. فجعل من الاهتمام بالمعنى نوعاً خاصاً من وسيلة وصيغة. وكان لهذه الطريقة أثرها البعيد في

بريطانيا وأمريكا. وقد كتب امبسون (سبعة أنماط من الغموض) 1930 واستكشف فيه أنواعاً من التكثّر في المعاني حين يكون المعنى حمّال أوجه. ووجّه الأنظار في كتابه (بناء الكلمات المعقدة) 1951 إلى التركيز على النصّ الأدبي وحده.

وتعود أهمية كتاب (سبعة...) إلى كونه محاولة رائدة لدراسة قضية الغموض في الشعر الحديث. وفيه يمدّ امبسون رقعة بحثه لتشمل التراث الشعري الإنجليزي في عصوره المختلفة. وقد كان امبسون طالباً بكامبردج عام 1925. يقول عنه رتشاردز: ((حوّل امبسون نفسه في سنته الأخيرة، من الرياضيات إلى قسم اللغة الإنجليزية. ولما كان طالباً بكلية ماجدالين، فقد جعلني هذا مشرفاً على دراساته. ولاح أنه قرأ من الأدب الإنجليزي أكثر مما قرأت، وأنه قرأه في فترة أحدث، وعلى نحو أفضل. وهكذا صار دورانا مهددين بأن ينعكسا. وفي زيارته الثالثة لي بدأ يستخدم ألعاب التفسير التي كان روبرت جريفز، ولورا ريدنج، يلعبانها في تناولهما للنسخة الخالية من علامات الترقيم في سوناتة شكسبير (ضياع الروح في متاهة العار) حيث عمد المؤلفان إلى تحليل هذه السوناتة كاشفين عن تعدد المعاني المتداخلة التي تنطوي عليها، وضروب إبهامها اللفظي. وإذ أمسك بتلك السوناتة كما يمسك الحاوي قبعته، أخرج منها عدداً لاينتهي من الأرانب الحيّة. وختم لعبته بقوله: إن بوسعك أن تفعل هذا بأية قصيدة، أليس كذلك؟. وكانت هذه نجدة من الله لمشرف على الدراسات مثلي. فقلت له: خير لك أن تمضي وتقوم بهذه العملية بنفسك ألست معي في ذلك؟. وبعد أسبوع أخبرني أنه مازال يكتبها على الآلة الكاتبة. فهل آبه لو استمر فيها؟ كلا، ولا مثقال ذرة. وفي الأسبوع الثاني جاءني حاملاً تحت إبطه كومة ثقيلة من الأوراق المكتوبة على الآلة الكاتبة على نحو يتعذر معه قراءتها. كانت تلك هي الثلاثين ألف كلمة الرئيسية أو نحو ذلك من كتابه (سبعة....)(9).

لقد كتب مسودة كتاب (سبعة أنماط من الغموض)، في أسبوعين، طالبٌ جامعي في الحادية والعشرين من عمره. لم يتخرّج بعد.

ويقصد امبسون بالعبارة المبهمة في الكلام العادي أية عبارة ذات معنى محقق ولكنها تنطوي على فطنة أو خداع أو أي تدرّج لفظي مهما يكن بسيطاً، يسمح بإرجاع متبادلة إزاء نفس القطعة اللغوية. مثال: (جلست القطّة السمراء على السجادة الحمراء) ففي هذه الجملة تقرير لحالة القطة، ثم تقرير للونها. ومن

الممكن أيضاً شرح ماهية القطة والسجادة وارتباطهما مكانياً. وشرح كلمة (جلست) قد يؤدي بنا إلى علم التشريح، وحرف الجر (على) يمكن أن يؤدي بنا إلى قانون الجاذبية. فهناك إذن عدة أنماط من الإبهام، وعدة زوايا للنظر.

ويجعل امبسون للإبهام أبعاداً ثلاثة هي: درجة الفوضى المنطقية أو فوضى القواعد اللغوية، ودرجة الوعي الذي ينبغي توفره كي ندرك الإبهام. ودرجة التعقد النفسي في الأبيات. والبعد الأول هو أهمّ مايهتم له امبسون. ويحدث البعد الثاني عندما يتحلل معنيان أو أكثر فيغدوان أن معنى واحداً، فإذا كان استخدام استعارة واحدة متعددة الدلالات يدخل في باب النمط الأول من الإبهام فإن استخدام عدة استعارات مختلفة في نفس الوقت، كما يفعل شكسبير، يدخل في باب النمط الثاني. ويحدث النمط الثالث من الإبهام عندما يقدم الشاعر فكرتين لايربط بينهما إلا كونهما متصلتين بنفس السياق في كلمة واحدة، في آن واحد. ومن أمثلته التوريات في شعر ملتون، ومارفل، وصامويل جونسون، وبوب، وتوماس هود.

ويؤكد امبسون أنه قد يكون للكلمة الواحدة عدد من المعاني المتمايزة، وعدد من المعاني المرتبط أحدها بالآخر، وعدد من المعاني التي يحتاج واحدها إلى الآخر ليكمله، أو عدد من المعاني التي تتحد معاً، حتى إن الكلمة تعني علاقة واحدة أو سياقاً واحداً، وهذا مساق يستمر مطرداً، ((فالغموض معناه إنك لاتحسم حسماً في ماتعنيه، أو تقصد إلى أن تعني أشياء عديدة. وفيه احتمال أنك تعني واحداً أو آخر من شيئين، أو تعني كليهما معاً، وأن الحقيقة ذات معاني عديدة)).

والمعيار الذي يصلح للتمييز بين أنواع الغموض الجيدة والرديئة هو ((إن الغموض قد يكون محترماً مادام يسند تعقيد الفكر أو لطافته أو اكتنازه أو مادام ندحة يستغلّها الأديب ليقول بسرعة ماقد يفهمه القارئ. ثم إن الغموض لايستحق الاحترام إذا كان وليد ضعف أو ضحالة في الفكر فيبهم الأمر دون داع)). ويحتشد الغموض في مراكز التأثير الشعري. ويولد صفة، يسميها امبسون، (التوتر) وهي الهزّة الشعرية نفسها: ((إنه إن كان هناك تضادّ فإنه يستتبع توتراً، وكلما زاد التضاد كبر التوتر، فإن لم يكن ثمة تضادّ فلابد من طريقة أخرى تنقل التوتر وتكفل وجوده)).

أما ((النماذج السبعة)) التي اكتشفها امبسون فهي:

1-حين تكون الكلمة أو التركيب والمبنى النحوي مؤثراً من عدة أوجه دفعة واحدة مع أنه لايعطي إلا حقيقة واحدة.

2-حين يجنح معنيان أو أكثر إلى المعنى الواحد الذي عناه المؤلف.

3-حين يستطاع تقديم فكرتين في كلمة واحدة وفي وقت معاً. ولايربط بين الفكرتين إلا كونهما متناسبتين في النصّ.

4-حين لايتفق معنيان أو أكثر لعبارة واحدة، ولكنهما يجتمعان ليكونا حالة عقلية أكثر تعقيداً عند المؤلف.

5-حين يستكشف المؤلف فكرته أثناء الكتابة، أو لايستطيع أن يحيط بها في فكره دفعة واحدة، حتى إنه قد يكون هناك تشبيه لاينطبق على شيء ما تمام الانطباق، ولكنه يقع في موقف وسط بين شيئين عندما ينتقل المؤلف من أحد الشيئين إلى الآخر.

6-حين لاتفيد العبارة شيئاً إما للتكرار أو للتضاد أو لعدم تناسب العبارات، فيضطر القارئ أن يخترع عبارات من عنده، وهي قابلة أيضاً للتضارب فيما بينها.

7-حين يكون معنيا الكلمة (أي قيمتا الغموض)، هما المعنيين المتضادين اللذين تحددهما القرينة فتكون النتيجة الكليّة هي أن يكتشف عن انقسام أساسي في عقل الكاتب(10).

ويتجه امبسون في تطبيقه العملي إلى شكسبير لأنه أعلى من تمرّس بالغموض، ولأن فكره وفنه يتميزان بالقوة والتركيب. فيقرأ امبسون سطراً لشكسبير قراءة حرفية تماماً بعرضه على كل مستند ممكن قائم وراء كل سطر آخر خطّه، ومستعيناً بمجموعة ضخمة من الإشارات الأدبية والأخبار التاريخية والبيوغرافية المختزنة في عقله. وفي شرحه للنوع الثاني من الغموض (أي وجود معنيين يقصدهما المؤلف، وهو مايسمى التورية المقصودة) يعترف أنه استمد أكثر قراءته المعقدة لنصوص شكسبير من القراءات التقليدية. فإذا قال الدارسون: ((إما هذا.. أو)). يجيء امبسون فيقول: ((كلا هذين.. و....)).

ويضمّ امبسون خباثة شكسبير الخاصة، أي التورية أو المواربة اللفظية، فيعتبرها مركزاً للمعنى، لاتبدّداً فيه. ويعشق الخطأ المطبعي، وهو في نظره ذكي دالّ، لأنه يوحي بمعان خبيثة. ويقرّ بأن التحليل يشوّه الجمال، ولكن لامندوحة للناقد عنه: ((النقاد نوعان: فريق يفثأون مافي نفسهم بتشمم زهرة الجمال، وفريق أكثر نهماً من الأولين وهم الذين يجرحونها بكثرة التقليب.

ولابد لي من أن أعترف بأنني أطمح إلى أن أعدّ في الفريق الثاني، فإن

الجمال المصمت الذي لايجد تفسيراً أو تحليلاً يثير أعصابي ويدفعني إلى تجريحه وتخديشه بالتقليب)). وهذا يعني أن امبسون يباين، بصراحة، طريقة الناقد ((المتذوق))، ويتميّز بأنه ناقد (تحليلي).

وفي كتابه الثاني (بعض صور من الأدب الرعوي) 1935 يستمر امبسون في القراءة الدقيقة لنواحي الغموض، فيزيد عدداً من التحسينات والتوثيقات، ويركز على نوع من أنواع الشعر هو الشعر (الرعوي). فيستخلصه من مظاهره الأسلوبية، ويجعله شكلاً، ويحوّله إلى منحى شعري، محطماً بذلك مقولة الضدّين المتقابلين: الشكل والمضمون، ومعالجاً الشكل على أنه محتوى، والمحتوى على أنه شكل.

ويعرّف امبسون (الرعوي) بأنه: ((ناس بسطاء يعبّرون عن مشاعر قوية في لغة محرّرة موشّاة))، وأنه ((ثناء على البساطة))، و((إحالة المركّب إلى البسيط))، و((إذا أردت فرداً هاماً من طبقة ما فالنتيجة ملحمية بطولية، وإذا اخترت فرداً عادياً فالنتيجة رعوية)). وهذا النوع الرعوي هو في الأساس مذهب البساطة، أي هو شيء في الأدب يشبه (ماري أنطوانيت) ووصيفاتها وهنّ يتواثبن على المروج الخضر لابسات ثياب الراعيات(11).

والقصيدة الرعوية ليست قصيدة عن الرعاة، ولكنها قصيدة تحاكي الأناشيد الرعوية القديمة التي كانت تدور حول الرعاة. ولشدة غرام امبسون بالرقم سبعة الداخل في مقدسات الأمم، فإنه يقسم كتابه إلى سبعة فصول، أو سبع صور من الشعر الرعوي هي: الأدب البروليتاري، والحبكة الثانوية في المسرحية ذات الحبكة المزدوجة، وسوناتة لشكسبير تدور حول الأرستقراطية، وقصيدة (الحديقة) لمارفل، والفردوس المفقود، وأوبرا الشحاذ، وأليس في أرض العجائب.

ويتكئ امبسون بشدة على علم الاجتماع، وخاصة النظريات الماركسية، ليوضح الأصول الاجتماعية. وأهم فصل كتبه في هذا التحليل هو (الأدب البروليتاري) الذي يذهب فيه إلى إنكار كثير مما يسمى أدباً بروليتارياً. ويضع مبادئ صلبة لأدب بروليتاري مستمد من النظريات الفعالة في الحضارة الرأسمالية وأخرى قد تزدهر في الحضارة الاشتراكية. وهو لاينسى أن يتكئ على فرويد والتحليل النفسي كما في فصل (أليس في بلاد العجائب)، كما يفيد من داروين، وفريزر. ولديه تحليل فذّ للداروينيّة التي تتضمنها (أليس...) أما (الغصن الذهبي) فإنه ذو تأثير واضح في إيمان امبسون بأن بطل القرابين هو

إله مختصر، وأن العامل في الأدب البروليتاري هو شخصية مذهبية أسطورية. ويقارن بينه وبين النموذج الأضحوي المشرقي عند فريزر. كما يفيد من الأنثربولوجيا الكلاسية، ومن أستاذه رتشاردز، وعلى الخصوص كتابه (معنى المعنى). والحقيقة أن التأثير كان متبادلاً بين الأستاذ وتلميذه، فكما أثّر رتشاردز في امبسون، وكان نقد امبسون ملحقاً طيباً لنقد رتشاردز، وإن اختلفت غايتا نقدهما، فإن امبسون قد أثّر على أستاذه، حيث يقول رتشاردز: ((يبدو أنه قرأ من الأدب الإنجليزي أكثر مما قرأت، وأنه قرأ ماقرأه حديثاً، وخيراً مني. فكاد ينعكس الأمر بيني وبينه، ويصبح هو المشرف على دراساتي لا أنا)). كما يعترف امبسون بدينه للورا رايدنغ وروبرت غريفز اللذين ورد اسماهما في اعتراف رتشاردز، فيقول امبسون عنهما: ((وأنا أستمدّ هذه الطريقة التي أستعملها من تحليل الآنسة لورا رايدنغ والمستر روبرت غريفز لسوناته شكسبير))، في كتابهما (جولة عن الشعر المحدث)، الذي هدفا فيه إلى الدفاع عن إليوت، وكمنجز، وستويل، وشتاين، باعتبارهم منارات النزعة التحديثية في الشعر.

3-ليفيز:

وهناك مدرسة نقدية أخرى تخصصت بالقراءة الدقيقة للنصوص هي جماعة كمبردج الملتفّة حول مجلة (Scruting) بإنجلترا. وقد صدر عنها أمضى قراءة دقيقة في عصرنا، ممزوجة، أحياناً، بقراءات اجتماعية ذات قيمة حقيقية. وشمل ذلك ماكتب في هذه المجلة، وما كتب في سابقتها (حولية الآداب الحديثة) التي استمرت بين 1925 و 1927. ومنها استخرج ليفيز مختارات سمّاها (نحو مقاييس نقدية) شملت مؤلفات ف.ر. ليفز، وك.د. ليفز، ول.ل. نايت.

وكان ف.ر. ليفز أحد محرري المجلة، وزعيم الجماعة. وهو من مواليد عام 1895 بمدينة كامبردج، وأستاذ بجامعة كامبردج، وناقد فني وتفسيري في كتابه (اتجاهات جديدة في الشعر الإنجليزي) 1936. وقد حاول (إعادة تقييم) تاريخ الشعر الإنجليزي في كتابه الموسوم بهذا العنوان ليبرز بوضوح، مايسميه بيرك، ((رؤية التناسب في اللامتناسب)).

وقد طوّر ليفز طريقة جديدة في تحليل النصّوص وقراءتها قراءة فاحصة تؤكد أن أي تناول للشعر لايتّصل بالنّص نفسه اتصالاً شديداً هو تناول لاقيمة له، وأن

على الناقد أن يجعل همّه تحليل النصّ، وعدم إدخال أحكام عليه من خارجه.

وليفز متأثر بإليوت أبعد التأثير (12). حتى أن جورج واطسون يقول عنه: ((إن ليفز إليوتي أكثر من إليوت نفسه. ذلك أنه على حين أن الأستاذ أصبح، في السنوات الأخيرة، أكثر دماثة وليناً ورحابة صدر، فإن ليفز ظل ثابتاً بعناد على ماكان إليوت يمثّله في فترة العشرينات)) (13). ويؤكد ليفز في كتابه (السعي المشترك) 1952 بأنه كان قد اشترى نسخة من كتاب إليوت (الغابة المقدسة) 1920 لحظة صدوره. وكان آنذاك في الخامسة والعشرين.

وطوال السنوات التالية كان يقرؤه عدة مرات في السنة والقلم في يده، وقد استمدّ من إليوت حتى عنوان كتابه (السعي المشترك) عن عبارة لإليوت وردت في مقالة (وظيفة النقد) 1623 يقول فيها: ((إن وظيفة النقد ينبغي أن تكون في السعي المشترك نحو التقييم الصحيح)).

وتستمدّ جماعة مجلة Scruting من رتشاردز، وإليوت، وامبسون، وقد تابع ليفز أنواع الغموض بإصرار، واعترف بفضل امبسون.

وهكذا نجد أن مدرسة (التحليل اللفظي) قد خطت خطوات وساعاً في النقد الموضوعي على يد أشهر ممثليها: رتشاردز، وامبسون، وليفز.

□□

■■ الهوامش:

1-ستانلي هايمن- النقد الأدبي ومدارسه الحديثة- تعريب د. إحسان عباس ود. محمد يوسف نجم -1958/1960 دار الثقافة -بيروت 116/1.

2-ديفد ديتش -مناهج النقد الأدبي- تعريب د.محمد يوسف نجم -دار صادر- بيروت 1967، ص213.

3-ط 1935، ص303.

4-د. مصطفى بدوي -مترجم مبادئ النقد الأدبي لرتشاردز -وزارة الثقافة والإرشاد القومي بمصر، 1963، ص 19.

5-المصدر السابق، ص25 و26.

6- انظر هايمن 150/2، ومابعد.

7-وهناك كتب أخرى لرتشاردز هي: رأي كولردج في الخيال 1935، وفلسفة البلاغة وآراء منشيوس في العقل 1932، والقواعد الأساسية في التفكير 1933، والأساسي في التعليم بين الشرق والغرب، 1935، والأمم والسلام 1947، وكيف نقرأ صفحة 1942.

8-المصدر رقم 1، ص29.

9-رتشاردز -مجلة Furioso نيوهيفن- ربيع 1940.

10-نقلاً عن هايمن 2/57-8

11-هايمن 2/71.

12-د. محمود الربيعي -في نقد الشعر- دار المعارف بمصر، 1968، ص206.

13-ماهر شفيق -النقد الإنجليزي الحديث- (المكتبة الثقافية) العدد 345، عام 1970، ص39.

□□

الفصل الرابع

النقد الجديد.

(النقد الجديد) مصطلح أطلقه الناقد سبنجارن على أعمال النقاد: إليوت، وآلان تيت، وكلينث بروكس، وجون كرو رانسوم، وليفز، وغيرهم ممن اختلف نقدهم عن النقد النفسي والاجتماعي. وهذا المنهج النقدي الجديد الذي ظهر في كلّ من أوروبا وأمريكا بعيد الحرب العالمية الأولى يدير ظهره للمناهج النقدية النفسية والاجتماعية والجمالية. ويرى أصحابه أن النقد النفسي ينتقل إلى تحليلات سيكولوجية مرضية بعيدة عن العمل الفني، وكذلك يفعل النقد الاجتماعي حين يعالج ظاهرات وقضايا اجتماعية وتاريخية بدلاً من أن يصبّ اهتمامه على النصّ الأدبي وحده.

ومن أبرز مقولات (النقد الجديد) أن الشعر ينبغي ألا يستعمل في خدمة أية أغراض غير شعرية، سواء أكانت هذه الأغراض أخلاقية أو اجتماعية أو تاريخية. وأن الشعر ينبغي أن يدرس على أنه شعر فحسب، لاعلى أنه شيء آخر. ومنهج هذا النقد يبدأ من النصّ وينتهي عنده. وهذا مايجعل النقاد الجدد شارحي نصوص، لاصانعي نظريات.

وقد اتخذت حركة (النقد الجديد) في أمريكا من جامعات الجنوب مركزاً لها، وأصدرت مجلات (فيوجيتيف، كينيون رفيو، سيواني ريفيو)، وضمّت نقاداً بارزين من أمثال كلينث بروكس، وروبرت بن وارن، وجون كرو رانسوم، ووليم ويمزات، ودونالد ديفدسون، وميريل مور، وآلان تيت. ورضيت هذه الجماعة بتهمة ((الرجعية)) من قبل أصحاب المناهج الاجتماعية والإيديولوجية والنفسية.

ومدرسة (النقد الجديد) في أمريكا تناظر مدرسة (التحليل اللفظي) في إنجلترا. إلا أنها تفترق عنها في أنها تتخذ مواقف ثقافية واجتماعية وسياسية

موحدة. فهي تميل إلى المحافظـة، وتقف ضـد الماركسية والوضعيـة المنطقيـة، وإقحام العلم على ميادين الروح. وهـي، علـى الصعيد الأدبـي، جماليـة النزعـة، تعادي الالتزام، وتدين أكثر ماتدين لإليوت في مرحلته الجمالية المبكرة. ورغم عنف الهجمات التي تعرّضت لها هذه المدرسة من قبل ((التقدميين)) ودعاة ربط الأدب بالسياسـة، فليس منْ شك في أنها تمثّل أخصب إسهام للذكاء النقـدي الأمريكي في القرن العشرين، وذلك لما نمّت عنه أعمال ممثليها من عمق في التفكير، ورهافة في الحسّ والفطنة(1).

ويؤكد الناقد الاسترالي المعاصر جورج واطسون في كتابه (نقّاد الأدب) أن أصول مايسمى (بالنقد الجديد) قد بدأت في الأعمال الأولى لروبرت جريفز ووليم امبسون، حيث نجد أنه حتى عام 1930 كان هذان الناقدان يستخدمان التحليل اللفظي والتركيبي، وكان البحث المميّز عما سماه جريفز ((أكثر المعاني صعوبة)) يتقبل على اعتبار أنه الهدف الأقصى للقراءة الجيدة. غير أنه لاجريفز ولا امبسون كان معادياً للنزعة التاريخيـة. كما أن أبرز النقاد الأمريكيين الامبسونيين وأكثرهم أصالة -كينث بيرك- لم يكن يعاديها. أما خلفاؤهم من النقاد الجدد فهم قطعاً يعادونها.

ولا يكاد الطابع النهائي للنقد الجديد يتحدّد ليتخذ صورته الخاصة في أواخر الثلاثينات. ومن المحقق أن (النقد الجديد) في صورته الأمريكية قد اتسم بشيء قريب من طابع المدرسة، فرائده جون كرو رانسوم (المولود عام 1888)، والذي عمل في تدريس الأدب الإنجليزي في جامعة فاندر بيلت بتنيسي من عام 1924 إلى عام 1937، ثم بكلية كينيون اوهيو، قد تتلمذ عليه العديد من الناقدين من أمثال آلان تيت (المولود عام 1899)، وروبرت بن وارن (المولود عام 1905)، والمعروف عن هذه الجماعة محافظتها، ونزعتها الجنوبية الأمريكية القديمة.

وقد دُعم المذهب بكتب نظرية وتطبيقية منها كتاب (فهم الشعر) 1938 لكلينث بروكس، وروبرت بن وارن الذي أدان استخدام الشعر لأي هدف غير ذاته، سواء أكانت الغاية أخلاقية أو تاريخية، وأعلن أن أهمية الشعر في كونه شعراً فحسب. ومنها كتاب (نظرية الأدب) 1949 لرينيه ويليك، واوستن وارين. وكتاب (الأدب في العالم الحديث) 1955 لآلان تيت الذي قدّم له بقوله: ((إنـي أحب أن أفكر في النقد على أنه قد كتب، ويمكن أن يُكتب مرة أخرى، من مجرد وجهة نظر)). وكتاب ((الآنية المحكمة الصنع)) 1947 لبروكس الذي يضرب

صفحاً عن احتمالات التاريخ.

ويمكن اعتبار أكمل بيان ظهر لعقائد (النقد الجديد) في الفترة بين 1947 و 1949 في مقالتين نشرتا في مجلة (سيواني رفيو) بقلم و.ف. ويمزات الأصغر، ومونرو بيردسلي، وعنوانهما (مغالطة القصد)، و(المغالطة الوجدانية)، ثم جمعتا في كتاب ويمزات (الإيقونة اللفظية) 1954. والمقالتان تسفّهان النقد الرومانسي، وتجعلانه مغالطات، على اعتبار أن نيّة الكاتب ليست بالأمر الممكن التوصل إليه، ولا هي بالأمر المستحسن كمعيار للحكم على نجاح العمل الأدبي. وأن المغالطة الوجدانية هي خلط بين القصيدة وآثارها، فهي تبدأ بمحاولة استمداد معيار للنقد من الآثار النفسية للقصيدة، وتنتهي بالانطباعية والنسبية.

1-رانسوم:

أصدر الناقد الأمريكي ج.ا. سبنجارن كتابه (النقد الجديد) 1912 فكان صاحب المصطلح ومبتدعه. وقد أشاعه، من بعد وروّج له، جون كرو رانسوم الذي كان أكبر الجماعة سناً، وأميلهم إلى التفكير الفلسفي، حتى ليطلق عليه لقب (الأرسطي الجديد). وهو شاعر، وناقد، له أربع مجموعات شعرية(2)، وأعمال نقدية(3). وهو يسعى في نقده إلى التوفيق بين النقد الأدبي وعلم الجمال، فيقول إنه ثمة فجوة تفصل عادة بين الناقد وعلم الجمال، وسلطة النقد إنما تعتمد على تصالحه مع علم الجمال، وسلطة علم الجمال إنما تعتمد على تصالحه مع النقد. أما وظيفة النقد فينبغي أن تتجاوز معرفة الأدوات التقنية للأدب. لأن هذه يعرفها الجميع. وإن أشهر شعرائنا غالباً مايخرجون على استخدام هذه الأدوات التقليدية. فالابتكارات الشعرية قد تدفع بالناقد العادي إلى القنوط حين يحاول حصرها في حدودها المنطقية، ولكنها تحث الناقد الجيد على مراجعة الأصول الجمالية. وامتحان القصيدة على محكّ مفهوم فلسفي يدلّ على الطابع المتفرد المطلوب توفره في أية قصيدة.

وبهذا يرفض رانسوم التفكير النفسي للأدب، كما يرفض الأحكام الأخلاقية. ويؤمن بمنهج نقدي واحد، هو المنهج الجمالي الذي يضيء العمل الأدبي من الداخل. وإن القراءة الفنية الدقيقة، لامن حيث هي مظهر للعلم أو التعليم، بل من حيث أنها طريقة عامة من التحليل النقدي، أصبحت إحدى مظاهر النقد الحديث. وقد أدخلها رتشاردز في النقد الحديث، ولكنه كان قد شغل نفسه بأمور أخرى،

فظل ماأنتجه من القراءة المسهبة لايعدو أمثلة قليلة. ويصدق الشيء نفسه، مع اختلاف في نوع الاهتمامات الصارفة، على كينث بيرك. وظلّ من نصيب امبسون وبلاكمور إنشاء مقدار من الدراسة الدقيقة المسهبة على أساس من مبادئهما.

وقد كتب جماعة الجنوب التي تلتف حول رانسوم عدداً لايُحصى من البيانات، ألحّت فيها، لاعلى أن القراءة الدقيقة الفنية للنصوص عمل هام للنقد فحسب، وإنما أيضاً على أنها العمل الوحيد المشروع للنقد. ولكن رانسوم وتيت حققا من ذلك شيئاً قليلاً نسبياً، لأنهما، على شاكلة رتشاردز وبيرك، مشغولان بالمشكلات النقدية العامة. أما كلينث بروكس وروبرت وارن فقد بدأا إنتاج مقدار من الدراسات المسهبة، اعتماداً على مبادئ الجماعة(4).

وكان جون كرو رانسوم J.C.RANSOM قائداً لهذه الجماعة. وكان بحكم مرانه العلمي، وميله الفلسفي، وسعة اطلاعه، وذكائه الوقاد، المفلسف النظري للجماعة. ومفتاح النقد عنده هو مصطلح (انطولوجي)، ويعني به الدراسة النقدية للمبنى الشعري، أو منطق القصيدة وعلاقاته بما يسميه (السياق الشعري). ونتيجة لهذا الاهتمام فقد وجّه رانسوم الأنظار إلى قراءة النصوص الشعرية ودرسها بدقة. ونصّ، خلافاً لإليوت، على أن المقاييس الخلقية في النقد شيء دخيل، وكذلك هي المقاييس الدراسية واللغوية والتاريخية والانطباعية، وإن اهتمام الناقد يجب أن يكون جمالياً فنياً. ومن الطريف أن نلاحظ، في هذا المقام، أن الشاعرين الأثيرين لديه: دن، وملتون هما داعيتان للدين والسياسة، وأن الشاعر الذي يحطّ رانسوم من قدره -شكسبير- هو أقرب إلى ((الأديب الجمالي))(5).

ويميّز رانسوم بين (السياق الشعري) و (المبنى) في القصيدة. والقصيدة لديه توفيق بينهما، وتوفيق في تغيير المعنى المقصود ليندرج في الوزن، أو يغير الوزن ليلائم المعنى، وفي (جسد العالم) يبحث رانسوم في ماهية الشعر اعتماداً على تبيان حقيقة صفة الشاعرية فيه. ولذلك فهو يقسم الشعر إلى ثلاثة أنواع: الشعر الفيزيقي، والشعر الأفلاطوني، والشعر الميتافيزيقي. أما الشعر الفيزيقي فهو الذي يدور على الأشياء. وقد دعا إليه (شعراء الصورة) الذين كانوا منظرّين ومبدعين في آن. وكان لهم خطرهم في الشعر الحديث، إذ جعلوا همّهم أن يصوّروا الأشياء في ((شيئيتها))، بعد أن فقد الجمهور حسّه بالشيئية. ولذا كانت ردّتهم مفيدة. وربما كان وضع (الشيء) مقابل (الفكرة) لايمثل موقفاً مضاداً

بالضبط، ولذا فإن الصورة مقابل الفكرة يمكن أن تعطي دلالة أدق.

ولا تبتعد دعوة (الشعر الصافي) التي دعا إليها جورج مور وآخرون عن الحركة التصويرية. ويمكن اعتبار ديوان (الشعر الصافي) أكثر المجموعات الشعرية الإنجليزية انطواء، إذ أنه أوصد الباب أمام جميع القصائد التي عُنيت بالفكر. و(الشعر الصافي) نوع من الشعر الفيزيقي، إذ أن محتواه الظاهر هو محتوى شيئي. وأكبر سمات الشعر هو إبرازه الصور على حالة من الكمال تقاوم بها حوافز الفكر.

وأما الشعر الأفلاطوني فهو شعر الفكر. وهو أيضاً، كسابقه، على درجات متفاوتة من الصفاء. وهو الكلام الذي يستخدم الفكرة المجردة من أية صورة. وهو وثيقة علمية، وليس شعراً على الإطلاق. بل إنه ليس شعراً أفلاطونياً أيضاً، لأنه يبسّط القضايا العامة من وطنية ودينية وأخلاقية واجتماعية، محلّياً إياها، أحياناً، بشيء من البلاغة.

وأما الشعر الميتافيزيقي ففيه تجتمع أهم الخصائص الحقيقية للشعر وهي طريقة استعمال اللغة التي تميّز الشاعر عن غيره ممن يستعملون اللغة. وإن الدافع الشعري غير طليق، ولكنه يقف في وجه العلم رجاء التلذذ بصوره. والفن يُرضي دافعاً تصورياً، ويبرز أقل مايمكن من العقل، وذلك عن طريق العناصر الفنية الأساسية: الوزن الذي يؤثر فينا من حيث إنه طريقة لتنظيم المادة تنظيماً تعسفياً جائراً، وهو ألطف عنف يوجّه نحو الأشياء. والتخييل الذي يضطلع بمهمة خلق مسافة جمالية الموضوع والمحمول. والمجازات التي تجنح باللغة بعيداً عن الطريق المستقيم، وكأنها تريد أن تحدث فجوات من العقلانية تحت سطح الكلام الأملس. وتعدّ الاستعارة من أعتى ضروب المجاز. والشعر الاستعاري معجز، لأنه يقوم محولاً خالصاً سريعاً، ولكنه محمول غير علمي، لأن المحمول العلمي يختم عمل الانتباه، أما الإعجاز فإنه يفتحه، ويتركنا نتطلع مندهشين جذلين في المادة الكثيفة الشيئية التي نالت تعبيراً غريباً.

وهذا يعني أن رانسوم يشارك رتشاردز اهتمامه في التفريق بين الكلام الشعري والكلام العلمي، وأنه يشارك أرنولد نظرته في أن الطريقة التي يعمل بها الشعر هي الطريقة التي يعمل بها الدين. ولكن تقسيمه للشعر إلى ثلاثة أنواع جاء مختلفاً عن منهجيهما. ذلك أن الشعر الفيزيقي (المادّي) قد يكون هو الشيء الحق، ولكنه قلما يقع في حيّز الإمكان، وإذا أمكن وجوده جاء مملاً متعباً. والشعر الأفلاطوني يسلب العمل والأخلاق مهمتهما. أما الشعر الميتافيزيقي فهو

أصدق الشعر لأنه يفتح الانتباه على وعي ((بشيئية)) الموضوع. ومهمة الشعر، حسب هذا، هي أن يجذب الانتباه إلى الأشياء. ولكن ماهي القصيدة؟

أهي مجموعة من الكلمات على الورق؟ أم هي مجموعة من الأصوات في الأذن؟ أهي حال عقل ناظمها حين نظمها؟ أم هي حال عقل قارئها حين قرأها؟

من الواضح أن الأثر الأدبي المكتوب لاتمثّله سلسلة من العلامات على الورق فقط، فقد تلقي القصيدة شفوياً ولاتُكتب أبداً. والشكل المنظور للقصيدة قد يُسهم في معناها الكلي بعنصر ما، ولكنه لن يكون مساوياً للقصيدة. وبينما يلعب صوت الكلمات، في الغالب، دوراً هاماً في مغزى القصيدة الكليّ فإنه ليست هناك قصيدة هي سلسلة من الأصوات وحسب، ولو كانت كذلك لكانت ترجمتها مستحيلة. ولا يمكن القول بأن القصيدة صنو للحال العقلية لدى ناظمها، لأن هذا ترجمة أو سيرة ذاتية. أما حال عقل القارئ فهي تختلف من قارئ لآخر. ولو كانت القصيدة ((الحق)) هي تجربة القارئ لدى قراءتها لكان لكل قصيدة وجود بعدد ماهنالك من قرّاء(6).

وهذا يعني أن تعريف القصيدة أو الشعر ليس بالأمر السهل، وإن كان الأكاديميون لايرون ذلك. ويمكن القول، حسب رانسوم، إن القصيدة مجموعة من كلمات قادرة على أن تبعث في القارئ مجموعة من المعاني المتفاعلة الهامة. وتتهيأ لها هذه القدرة بسبب الاتفاق العام على ماتعنيه الكلمات، وبسبب من ظلال ونغمات إضافية للمعاني انتحلتها الكلمات خلال استعمالها في أدب سابق، وخلال الطريقة الخاصة التي جمعها بها المؤلف في هذه القصيدة، وبسبب من تجارب معينة مشتركة أو مواقف وطاقات ذهنية أو خيالية تربط بين الشاعر والقارئ.

2-آلان تيت:

الناقد الثاني في جماعة (النقد الجديد) بأمريكا هو آلان تيت A.TATE (المولود عام 1899)، وهو تلميذ لرانسوم. قد طوّر نظريات أستاذه، وأوجد لنفسه نزعة جديدة. فتناول، مثلاً، مبدأ رانسوم (علم جمال الإقليمية).

وحاول إيجاد نقد إقليمي مميّز. ونشر مجموعتين من مقالاته النقدية: (مقالات رجعية في الشعر والفكر) 1936، و(العقل في جنون) 1941. وفيهما قسط كبير للمشكلات الاجتماعية والسياسية والتعليمية. وقد انضم إلى هيئة تدريس الأدب

الإنجليزي في جامعة كارولاينا، وجامعة كولومبيا، وجامعة برنستون.

ويرى تيت في مقالته (وظيفة النقد في الوقت الحاضر) أن النزعة التاريخية والنزعة السيكولوجية والنزعة البيولوجية تعبر عن فوضى روحية. وأن وظيفة النقد ينبغي أن تكون المعرفة الخاصة الكاملة التي تزودنا بها أشكال الفن العظيمة. والمعرفة هنا لاتعني التوثيق أو المعلومات التاريخية، ((بيد أن نقادنا الأدبيين قد استحوذت عليهم السياسة. وعندما اقتنعوا بالجبرية الاجتماعية للأدب صاروا من حيث المبدأ لايختلفون عن الدارسين الأكاديميين الذين بيّنوا لنا أنه لاوجود لشيء اسمه الأدب، وإنما هو مجرد تاريخ ينبغي أن يدرس)). ومسؤولية الكاتب النقدية هي خلق وتطبيق للمقاييس الأدبية التي ينبغي أن تكون أكثر من أدبية لكي تكون أدبية فعّالة. ومهمته أن يحفظ للغة نزاهتها وصفاءها وصدقها(7).

ولكن ليس معنى هذا أن الأديب غير مسؤول البتة، وأنه منفصل نهائياً عن مجتمعه ووطنه. وإنما الأمر على خلاف ذلك. إنه مسؤول أمام ضميره، وليس أمام أية سلطة أخرى سياسية أو دينية أو دنيوية، ((الشاعر مسؤول عن الفضيلة التي تناسبه كشاعر، مسؤول عن قحّته الخاصة، مسؤول عن سيطرته على زمام لغة لها نظامها)). ينبغي أن يحمل، كما يقول ييتس، في عبارته: ((الحق والعدل في فكرة واحدة)) (8).

وفي مقالة (ضد المهمة الاجتماعية للشعر) يرى تيت أن المسؤولية السياسية للشاعر تضايقه، لأن لدى الشاعر مسؤولية خاصة به هي أن يكون شاعراً. ((أن ينظم القصائد لا أن يحوم حول استغلال الضجيج في شعره)) ولدى تيت شك سيء بهؤلاء الشعراء الخطباء الذين قد يؤمنون بأشياء أخرى مرغوبة، ولكنهم لايؤمنون بالشعر. ويعتقدون أنهم يجب أن يكتبوا مقالات شعرية أو سيراً ذاتية. ولا يثق تيت بدور الأدباء في المجتمع، ففي التاريخ الأدبي ليس هناك شاعر تسلّم أو مارس سلطة سياسية عالية بجدارة. ولم يكن ملتون قد منح سلطة قط، وإنما كان يقوم بكتابة المراسلات اللاتينية لكرومويل، وكذلك الأمر مع خلفه اندرومارفل. وتصريحات شللي المتحمسة في (الدفاع عن الشعر)، وأن الشعراء ((مشرّعون غير معترف بهم))، خارج عن الموضوع.

ويهاجم تيت ادعاء رتشاردز بأنه يأخذ بالمنهج ((العلمي –النفسي)) وخاصة في كتابه (مبادئ النقد الأدبي)، فيؤكد تيت أن رتشاردز يمثل أنواعاً عديدة من النقد، وأن النوع الذي ينتمي إليه كتابه هذا هو ((أن الأدب ليس هراء في

الحقيقة، وإنما هو ضرب من العلم. والفرع المنضوي تحت هذا النوع هو أن الشعر ضرب من علم النفس التطبيقي)). وأن في هذا الكتاب كثيراً من الشعوذة ذات الدلالة على الدوافع والمنبهات والاستجابات، وخرائط مفصلة للأعصاب التي تدعى أنها تبين كيف أن ((منبّهات)) القصائد تستخرج ((استجابات)) على نحو ((ينظم دوافعنا)) نحو الفعل. وثمة ادعاء آخر بأن الشعر قد صار أخيراً علماً معملياً، وكم من الشبان الأبرياء ظنّوا في عام 1924 أن رطانة المعمل معناها الكشف المعملي. وبوسع المرء أن ينظر إلى هذا الكتاب على أنه مثل نموذجي للغشّ المنمّق الذي ارتكبته الحركة الوضعية في حق الروح الإنساني.

والشعر، عند تيت، بعيد عن أن يكون دواء شافياً، وهو صورة مستقلة من صور المعرفة، وضرب من الإدراك يعادل تلك المعرفة التي تمدّنا بها العلوم، وربما فاقتها.

وكما ابتكر واشتهر بعض النقاد بمصطلحات نقدية من مثل (المعادل الموضوعي)، و(تفكك الحساسية)، و(الخيال السمعي) لإليوت، و (القيمة)، و(التوصيل) لرتشاردز.'و(التركيب)، و(النسيج) لرانسوم، و(الإبهام) لامبسون. و(المفارقة) لبروكس. فإن آلان تيت اشتهر بمصطلح (التوتر في الشعر)، وهو أن معنى الشعر كامن في توتره، أي في البنية الكاملة المنظمة لكل المفهومات والمصادفات التي نجدها فيه. فأبعد دلالة مجازية نستطيع أن نأخذها منه لاتلغي صحة تقريره الحرفي.

والفكرة في الشعر، عند تيت، لامعنى لها، فليس هناك شيء اسمه الفكرة دون القصيدة. والفكرة لاتسبق القصيدة قط ولا تصنعها. وكل مايسبق القصيدة هو حاجة الشاعر المشعور بها بعمق، لأن القصيدة هي التي تصنع الفكرة وتخلقها، ولو كان الأمر بخلاف ذلك لاستطاع كل إنسان أن يكون شاعراً، تماماً مثلما يظن أشخاص كثيرون أنهم شعراء لأن لديهم مايخالون أنه مشاعر شعرية تجاه الأشياء، ويلوح لهم أنه حسب المرء أن يسجّل ((فكرة شعرية)) لكي يصير شاعراً. غير أنه ليس ثمة فكرة أكثر شاعرية من غيرها قبل أن تخلق في الشعر. وليس هناك أفكار شعرية يمكن استخلاصها من القصائد الجيدة. وشرح الفكرة المخلوقة هو بعثرة لها، ونزول بها إلى شيء شبيه بحالتها الأصلية غير المتحققة في الحالة المعنوية العادية للشاعر. وهذه الحالة هي -ببساطة- حاجة أو اتجاه شخصي مشعور به بعمق.

وعلى هذا فإنه لاحاجة بالقصيدة الأدنى مستوى إلى أن تُكتب، لأن الشاعر

الأدنى مستوى لايعدو أن يقرر المشكلة دون أن يحلّها. وهذا مايستطيع القارئ أن يفعله بنفسه. وإن جميع الشعراء العظماء هم مطلقون، بمعنى أنه لايوجد شيء يتجاوز شعرهم. وإن أغلب الشعراء المعاصرين يشعرون بشيء قريب من خوف هيوم من أي موضوع كائناً ماكان. إنهم يشكون في الموضوع لأن شعراء القرن الماضي أساءوا استخدامه، وعلى ذلك فقد يكون من الأفضل لهم أن يستغنوا عنه كليّة.

ومن الملاحظ أن تيت متأثر كثيراً بآراء إليوت في (المعادل الموضوعي). إذ أنه يعيد صياغة مفهوم إليوت في حديثه عن شعر سبندر بقوله: ((إن هذه الانفعالات الفردية قد خلقت على نحو ماتصنع المائدة أو الكرسي، ولكن صاحبها لايؤمن بها)). و ((إن الشعر لايمنحنا خبرة انفعالية، ولاخبرة ذهنية، بل خبرة شعرية، ففي دون واميلي ديكنسون لايوجد فكر بمعنى كلمة الفكر على الإطلاق، ولاشعور، وإنما توجد تلك القصيدة الفريدة من الخبرة التي هي هذان الأمران، وليست بأيهما في آن)).(9).

3-بن وارين:

روبرت بن وارن R.B.WARREN (المولود عام 1905) (10). بأمريكا، وأستاذ الأدب الإنجليزي بجامعة لويزيانا وبجامعة ميسوتا، والشاعر، والقاص، والروائي، والناقد، يضع لبنة أخرى في صرح (النقد الجديد) فيجمع عشر مقالات في كتابه (مقالات مختارة) عن: الشعر الخالص، وكونراد، وفوكنر، وهمنغواي، وفروست، وآن بورتر، وتومارس وولف، وملفل، وكولردج.

ويدرك الناقد استعصاء العمل الأدبي على أي منهج نقدي بقوله: ((قلّما يخلص النقاد لبطاقاتهم واستراتيجياتهم الخاصة. فالناقد يعترف عادة بأنه مامن استراتيجية واحدة، نفسية، أو خلقية، أو شكلية، أو تاريخية، أو مجموعة من الاستراتيجيات يمكنها التغلب على القصيدة تماماً، ذلك أن القصيدة أشبه بالهولة أوريلو في قصيدة بوياردو (شاعر إيطالي 1434-1494) المسمّاة orlanda Innamorais حيث نجد أنه عندما يجتزّ السيف أي عضو من الهولة، فإن العضو يعاود الالتحام فوراً بالبدن، وتعود الهولة قوية كما كانت في أي وقت مضى. غير أن القصيدة أقوى حتى من الهولة، لأن خصم أوريلو انتصر عليها عن طريق مأثرة من البراعة: لقد قطع كلتي ذراعي الهولة، وفي طرفة عين أمسك بهما ورماهما في البئر. والناقد الذي يثق، بتباهٍ، في قدرة منهجه على أن يفسر

القصيدة وأن يستنفدها، إنما يحاول منافسة هذه البراعة، فهو يظن أنه هو أيضاً يستطيع أن ينتصر إذا هو ألقى بالذراعين المقطوعين في النهر. غير أن محاولته مقضي عليها بالفشل، لأنه لا الماء ولا النار بـاللذين يكفيان للحيلولة دون عودة الأعضاء المبتورة إلى النصف الأعلى من جسم الهولة. وثمة وسيلة واحدة فقط للانتصار على الهولة، هي أن تأكلها بعظمها ودمها وجلدها وغضروفها. وحتى في هذه الحالة فإن الهولة لاتموت لأنها ستعيش فيك وتتمثل فيك، فتغدو مختلفاً، وفيك من طبع الهولة بعد أن أكلتها)).

وهكذا فإن الهولة تنتصر دائماً. والناقد يعرف ذلك. وهو لايريد أن ينتصر، فهو يعلم أنه لابد وأن يلعب دائماً دور التابع للهولة. وكل مايريد أن يفعله هو أن يعطي الهولة (القصيدة) فرصة تعرض فيها مرة أخرى قوتها السحرية، ألا وهي الشعر. وهذا يعني أن الناقد حين يدرك استحالة أن يستنفد تفسير واحد كل منابع القصيدة، فإنه يقنع بمحاولة الإبانة عن نواحي الثراء فيها.

ويصرح روبرت بن وارن في محاضرة له بعنوان (الشعر الخالص وغير الخالص) 1942 بأن القصيدة لابد أن تستحق الجهد المبذول فيها إن شاءت أن تكون قصيدة جيدة، وأنها يجب ألا تنقل الآراء والمعتقدات الشعورية لدى ناظمها في صورة تعميمات سهلة ميسّرة، ولكن عليها أن تصالح جميع البدائل الأخرى التي قد تهدّد تلك الآراء والمعتقدات الشعورية بتدخلها في نطاق القول الشعري. وأنه لاشيء في متناول التجربة الإنسانية ليس له حق الدخول في الشعر. وهذا لايعني أن أي شيء قد يستخدم في أية قصيدة، أو أن بعض المواد أو العناصر لاتكون مستعصية عنيدة أكثر من سواها، أو أنه لايكون من الميسور الإكثار من بعض الأشياء دون سواها، وإنما يعني أنه إذا تيسرت بعض القرائن، فإن أي نوع من المادة، حتى ولو كانت مثلاً معادلة كيماوية، قد تكون ذات دور في القصيدة، وقد يعني أيضاً أنه إذا تساوت الأشياء الأخرى.فإن عظمة أحد الشعراء تعتمد على مدى جمال تجربته المسيطر عليه شعرياً.

أما مجموعة العلاقات التي تكوّن مبنى القصيدة فتحتوي على ضروب من المقاومة المبثوثة على مستويات مختلفة، فهناك قوة بين إيقاع القصيدة وإيقاع الكلمات، وبين الصنعة في الإيقاع وانعدام الصنعة في اللغة، وبين الخاص والعام، وبين المحسوس والمجرد، وبين عناصر أبسط ضروب المجاز، وبين الجميل والقبيح، وبين عناصر تشملها المفارقة، وبين صور نثرية وأخرى شعرية.. إلخ (11).

4-بروكس:

أما كلينث بروكس C.BROOKS (المولود عام 1906) بأمريكا، فيظهر فيه تأثير إليوت أكثر من أي فرد آخر من أقرانه. وقد اقترن اسمه باسم أرن، حيث تعاون الاثنان في الفترة بين 1935 و 1942 على إصدار مجلة (سذرن رفيو)، وعلى إصدار كتب مقررة عن الأدب أهمها: (مدخل إلى الأدب)، و(فهم الشعر)، و(فهم القصة)، كان لها تأثير كبير على طلبة الكليات والجامعات الأمريكية.

وقد حاول بروكس، في كتابه (الشعر الحديث والاتباعية) 1939، أن يراجع تاريخ الشعر الإنجليزي على منهج مشابه لمنهج إليوت، فأقام أتّباعيّة عمادها ((قوة اللمح الساخر)). وهي تعبير غير دقيق لكلمة Wit تحتشد حولها معان كثيرة، ويفهمها كل ناقد حسب هواه. ولكنها، على الإجمال، تعني القدرة على اللمح لأمور غير متكاملة أو غير متناسبة، ثم صياغة المعنى في شكل مفاجئ مدهش، ولايخلو أن يكون مصحوباً بشيء من الحذلقة أو التهكم أو السخرية أو الجدّة.

ويضمّ هذا المصطلح أدب القرن السابع عشر (دن، والميتافيزيقيين، وجونسون، وغيرهم)، وأدب القرن العشرين (هاردي، وييتس، وإليوت، وآخرين) (12).

ثم أصدر بروكس كتابه النقدي الثاني (الزهرية المحكمة الصنع: دراسات في مبنى الشعر) 1943، ضمّنه قراءات لعشر قصائد إنجليزية شهيرة تمتد من العصر الإليزابيثي إلى اليوم، فأبرز درجات متفاوتة من الأحكام. وفيه اتسع مفهوم ((قوة اللمح الساخر)) الذي استوحاه من إليوت، فأصبح يشمل ((التهّكم))، و ((إيهام التضادّ))، و((الرمزية))، و((الغموض))، و((المبنى الروائي)). وقد ركز بروكس دراسته للمبنى الشعري على النصوص، ووصل فيه إلى نتائج على جانب كبير من الأهمية، منها إن لغة الشعر هي لغة التناقض، والتناقض لغة الحذلقة: صلب، لماع، لمّاع، ويكاد ألا يكون لغة النفس. وثمة معنى يكون فيه التناقض لغة مناسبة للشعر لامحيص له عنها، فالعالم هو الذي تحتاج حقائقه لغة بريئة من كل أثر من آثار التناقض. أما الحقيقة التي ينطق بها الشاعر فيبدو أنه لايتوصل إليها إلا عن طريق التناقض.

ومع أن بروكس يقصد تركيز الأنظار على الطرائق اللغوية والبنيوية التي يؤثرها الشاعر، فإنما ذلك لأنه يرى أن هذه المسائل قد نالت حظاً من العناية أقل مما تستحقه، لا لأنه يرى أن ذلك هو الشعر وحده. وبدهي أن النظرية التي ترى في الشعر نوعاً من المعرفة، خاصاً، ليست على وئام تام مع النظرية التي تعدّ الشعر تناقضاً. مع أنه من المعقول أن يزعم بعضهم بأن التأكيد على التناقض وحده. وتقديمه على أنه الصفة الفارقة الوحيدة للشعر، ليس فحسب تركيزاً على الوسيلة التي يستخدمها الشعر دون غايته، ولكنه غلو في تبسيط الموقف كله. وهذا النوع من المغالاة قد يكون ضرورياً أحياناً، لإيقاظ القراء من سبات المفهومات السابقة، ولتوجيههم لتأمل وجهة نظر جديدة.

وعند بروكس أن القصيدة تقول ماتقوله، وأن الشاعر صانع لاموصل، فهو يستكشف ويصوغ الخبرة الكلية التي هي القصيدة. ومن هنا فإن صعوبة الشعر الحديث إنما تعود إلى المثلث الأدبي: الشاعر، والقارئ، والنص، وأن قسماً كبيراً من الشعر الحديث صعب، لأن الشاعر متحذلق يودّ أن يضيق من جمهوره، رغم أن هذا غرور غريب. وبعض الشعر صعب لأنه رديء، فالخبرة الكليّة فيه تظل عمياء ومفتقرة إلى الاتساق، لأن الشاعر لم يتمكن من السيطرة على مادته وإعطائها شكلاً. وبعض الشعر الحديث صعب بسبب المشكلات الخاصة بحضارتنا، غير أن قسماً كبيراً من الشعر الحديث صعب في نظر القارئ لأن قلائل من الناس تعودوا قراءة الشعر كشعر. ونظرية التوصيل تلقي بعبء البرهان على الشاعر، إذ يقول القارئ للشاعر: مهمتك هي أن ((توصل)) إليّ. في حين يجمل بالقارئ أن يضطلع هو نفسه بعبء البرهان.

ولكن ما الذي يوصله الشعر؟

يعتقد بروكس أن هذا السؤال رديء الصياغة. وليس معنى هذا أن الشعر لاينقل شيئاً، وإنما العكس تماماً؛ فالقصيدة تنقل الكثير، وتنقله على نحو من الثراء والرهافة إلى الحد الذي نجد معه أن الشيء المنقول يتعرّض للأذى والتحريف إذا نحن حاولنا نقله بأية أداة أقل حذقاً من القصيدة نفسها.

وإذا كان التعقيد والسخرية والتضاد وغيرها من الخصائص التي يعدّها نقاد مثل بروكس خصائص تميّز الشعر، فإن إبراز هذه الخصائص في قصيدة ما

تصريح بأنها شعر صحيح. ولكن هل هذا يعني أنه كلما زادت السخرية وزاد التناقض كانت القصيدة أعظم؟ أو يكفي أن تفعل هذه الخصائص فعلها في القصيدة حتى تكون القصيدة صحيحة؟ وبالتالي هل النقد التحليلي معياري مثلما هو وصفي؟

مثل هذه الأسئلة وكثير غيرها يثيرها النقد ((الموضوعي)) الذي أصبح نقداً ((لفظياً)) في إنجلترا، ونقداً ((جديداً)) في أمريكا، والواقع أن هذه الاتجاهات الموضوعية في النقد قد توازت وتداخلت وتأثرت ببعضها البعض وأثّرت، الأمر الذي جعلها مناخاً جديداً في النقد الأدبي في العشرينات والثلاثينات، واتجاهاً نقدياً عاماً يندرج تحت اسم (النقد الموضوعي).

□□

■■ الهوامش:

1-ماهر شفيق- النقد الإنجليزي الحديث- (المكتبة الثقافية) العدد 235 عام، 1970، ص56.

2-قصائد عن الله 1919، رعشات برد وحمى 1924، صلاة الشكر بعد أكل اللحم، 1924، سيدان في الأغلال، 1926.

3-إله بلا رعد 1930، جسد العالم 1938، النقد الجديد 1940، دراسات في الأدب الحديث 1951.

4-ستانلي هايمن -النقد الأدبي- تر: د. إحسان عباس ود.يوسف نجم- دار الثقافة- بيروت، 58-1960-106/2.

5-المصدر السابق، 164/1.

6-رانسوم -نقلاً عن ديتش- مناهج النقد الأدبي- تعريب د. محمد يوسف نجم- دار صادر- بيروت، 1967، ص238-239.

7-آلان تيت -دراسات في النقد- تعريب د.عبد الرحمن ياغي- مكتبة المعارف -بيروت، 1961، ص134.

8-المصدر السابق، 153.

9- آلان تيت -مقالات رجعية، ص87.

10- من أشهر آثاره الشعرية: ست وثلاثون قصيدة 1935، إحدى عشرة قصيدة حول الموضوع ذاته 1942، شقيق التنانين 1953، ومن رواياته: المدلج، كل رجال الملك، عند بوابة السماء 1943، مافيه الكفاية من الدنيا والزمان 1950. ومجموعة قصصية: السيرك في الطابق الأعلى 1948.

11- نقلاً عن ديتش -مناهج ص246 و 247.

12- هايمن -النقد الأدبي 165/1.

□□□

الباب الثاني:

المنهج الموضوعي في النقد العربي المعاصر.

1-رشاد رشدي، ونظرية الأدب والنقد.

2-جبرا إبراهيم جبرا، ونظرية الأنواع الأدبية.

3-حسام الخطيب: نظرية النقد، والأدب المقارن.

□□

الباب الثاني

المنهج الموضوعي في النقد العربي المعاصر.

ولد (النقد الموضوعي) في مطلع العشرينات من هذا القرن. وظل ينمو ويزدهر في البيئات الأوروبية والأمريكية. وبفضل المثاقفة استطاع أن يمتدّ في جميع أنحاء العالم، ومنها وطننا العربي، حيث آمن به بعض نقادنا العرب، ممن أطلّوا مباشرة على الثقافة الإنكليزية، وعاشوا في بيئتها زمناً. فتصدّوا من بعد، لنقل هذا المنهج النقدي الجديد إلى نقدنا العربي المعاصر، بقصد تطويره وإغنائه. وحاولوا، من ثم، تطبيقه على المبدعات الأدبية. فلم يكتفوا بالنقد النظري، وإنما تجاوزوه إلى النقد التطبيقي. فكانوا -بذلك- روّاداً، بحق، لهذا المنهج الموضوعي في نقدنا العربي المعاصر. ولعل أشهر هؤلاء الروّاد: رشاد رشدي، وجبرا إبراهيم جبرا، وخلدون الشمعة، وحسام الخطيب.

وسندرس، في الفصول التالية، النتاج النقدي لكل من هؤلاء النقاد العرب.

الفصل الأول

رشاد رشدي ونظرية الأدب والنقد.

أديب وناقد مصري، ذو ثقافة إنكليزية. يتوزع اهتمامه بين النقد الأدبي والإبداع المسرحي. وأشهر مؤلفاته النقدية: ماهو الأدب (1971)، ملاحظات عن المعادل الموضوعي عند ت.س. إليوت (1962)، النقد: من ماثيو أرنولد إلى الوقت الحاضر، فن القصة القصيرة. نظرية الدراما: من أرسطو إلى الآن. بالإضافة إلى إبداعه المسرحي.

*

1-المعادل الموضوعي:

في كتيّبه (ماهو الأدب)، يعيد الدكتور رشاد رشدي مقولات إليوت في النقد الأدبي، فيذكر سوء فهم الأدب، وما يطلبه القراء من الأعمال الأدبية، من حيث كونها ينبغي أن تحقق لهم أشياء ليس من وظيفة الأدب تحقيقها. ويعرض لبلاغة العمل الأدبي بمفهومها القديم، من حيث كونها التعبير الصادق عن إحساس صادق. ومن هنا ربط النقاد البلاغة بالأسلوب، واعتبروا الأسلوب البليغ هو الأسلوب الذي يعبّر تعبيراً صادقاً عن شخصية الكاتب.

وقد ظل هذا المفهوم البلاغي سائداً إلى أن قام (النقد الجديد) بعد الحرب العالمية الأولى، فتغير مفهوم النقد والبلاغة. وجاء ت.س. إليوت فأعلن أن الفن ليس تعبيراً عن إحساس صادق مهما بلغ هذا الإحساس أو التعبير من الصدق. كما أن الفن ليس تعبيراً عن شخصية الفنان. فالفنان لايخلق فناً عظيماً بمحاولته التعبير عن شخصيته تعبيراً متعمداً مباشراً، وإنما هو يعبّر عن هذه الشخصية بطريقة غير مباشرة. عندما يركّز جهده في خلق شيء محدد. تماماً كما يصنع

النجّار الكرسي، أو المهندس الآلة. وكلما ازداد انفصال شخصيته عن عقله الخالق، ازداد اكتمال الفنان، وازدادت قدرة عقله الخالق على تفهم المشاعر المختلفة التي هي مادة الفن، وعلى إحالتها إلى شيء جديد هو (العمل الفني).

وهذه هي نظرية إليوت في (المعادل الموضوعي). ورشاد رشدي يتبنّاها تبنّياً كاملاً، فيعتبر البلاغة ليست في صدق الإحساس، أو في صدق التعبير، أو في جمال الأسلوب، أو في إفصاح الأسلوب عن شخصية الكاتب، وإنما في أن يخلق الكاتب معادلاً موضوعياً للإحساس الذي يرغب في التعبير عنه. أو بعبارة أخرى: أن يخلق الكاتب ((شيئاً)) يجسّم الإحساس ويعادله معادلة كاملة، فلا يزيد أو ينقص عنه. حتى إذا ما اكتمل خلق هذا ((الشيء))، أو هذا ((المعادل الموضوعي)) استطاع أن يثير -بوساطته- في القارئ الإحساس الذي يريد.

والبلاغة حسب هذا المفهوم الجديد تهتمّ بالعمل الفني من نواح ثلاث: العمل الفني في ذاته، والعمل الفني في علاقته بالفنان، والعمل الفني في علاقته بالقارئ. أما من الناحية الأولى فالبلاغة تحدّد العمل الفني على أنه (معادل موضوعي) للإحساس، لا الإحساس نفسه، وأما من الناحية الثانية فالخلق الفني ليس تعبيراً عن الشخصية، بل هو إحالة عدد لايحصى من المشاعر والإحساسات التي خبرها الفنان في حياته إلى مركب جديد يختلف عن هذه المشاعر والإحساسات كما عرفها الفنان، وعملية الخلق تشبه -في هذه الناحية- العملية الكيميائية، فكلاهما عملية تحويل للمادة الأصلية إلى مركب جديد. وأما من الناحية الثالثة، وهي علاقة العمل الفني بالقارئ، فإن البلاغة، في مفهومها الجديد، ترى أن العمل الفني، لكي يحقق الأثر المطلوب، يجب أن يترجم الإحساس إلى شيء مجسم محسوس، أي أن العمل الفني لاينقل الإحساس كما هو، بل يعادله. وهذه المعادلة تتضمن أن الإحساس الذي يثيره الفن يختلف عن الإحساس الذي تثيره الحياة، وبناء عليه فإذا لم يترجم الإحساس إلى (معادل موضوعي) انتقل إلى القارئ كما هو في الحياة. وبذلك يفقد العمل الفني أثره، وتزول صفة البلاغة عنه.

*

2-النقد الجديد:

ولا يقتصر رشاد رشدي على الأخذ من إليوت وحده. وإنما هو يتبنّى – أيضاً– جميع مقولات ((النقد الجديد))، فيعتمد تعريف آلان تيت للبلاغة في أنها

تعتمد على درجة التعادل بين المخصّص والمجرد. فالكاتب البليغ هو الذي يستطيع أن يجعل المخصص (أي الجسم المحدّد الذي يخلقه) مساوياً للمجرد (أي للإحساس الذي ينبغي إثارته). ويتبنّى نظرية جون كرورانسوم (أرسطو النقد الجديد) في (النسيج والتركيب) التي تنصّ على أن الأدب يتميّز عن العلم، لأنه يجمع بين النسيج والتركيب. ففي أية نظرية علمية تقوم الألفاظ والصور على خدمة الغرض أو المنطق العام للنظرية. أما في العمل الأدبي فالمنطق العام لاقيمة له في ذاته، أو منفصلاً عن النسيج الذي صنع منه العمل الأدبي. لأن الأديب لايعنى بالمعاني العامة أو المجردة، كما يفعل العلم. وإنما قيمته في قدرته على أن يعرض ويحتفظ ويعيد المعاني والإحساسات بصورة مجسمة. وعلى ذلك فالمعرفة التي يزودّنا بها الأدب أعلى من المعرفة التي يزودّنا بها العلم. لأنها معرفة بالمحدّد المخصص، لا بالمطلق المجرد. فالبلاغة هي في أن يجعل الكاتب النسيج والتركيب (أي الشكل والمعنى) وحدة لايمكن أن تتجزأ. وعلى ذلك يستحيل أن نروي القصة من جديد، أو أن نلخّص القصيدة، لأن معنى العمل الأدبي لايمكن أن ينفصل عنه.

ومن مقاييس البلاغة في النقد الجديد التعبير غير المباشر. فكلما ازدادت قدرة الكاتب على هذا النوع من التعبير زادت بلاغته. والكاتب البليغ -حسب كلينث بروكس- لايفصح عن الإحساس، بل يولّده في عقل القارئ عن طريق المفارقة بين المواقف المختلفة التي يتضمّنها العمل الأدبي. ولذلك فهي تسمّي لغة الأدب (بلغة المفارقة).

والتعبير عن الإحساس تعبيراً مباشراً يدلّ -حسب ي.ر. ليفيز- على إخفاق الكاتب في الخلق إخفاقاً يرجع في أسبابه إلى عدم وجود (المعادل الموضوعي) الذي يقوم مقام الإحساس. فالكاتب لايستطيع أن يخلق شيئاً معيّناً له مميزاته الخاصة، ومن ثم فهو يفصح عن الإحساس مجرداً في ذاته ولذاته. والبلاغة هي في أن يجسم الكاتب الإحساس، لا أن يخبرنا به.

ومن مقاييس البلاغة أيضاً، في النقد الجديد، ما أجمع النقاد على تسميته بالمعنى الكلّي للأثر الأدبي، فمعنى القصيدة أو القصة لايُستمدّ من جزء من أجزائها، أو من عنصر من عناصرها منفرداً عن بقية العناصر، بل من القصيدة أو القصة بأجمعها، ككل له كيانه المستقل الذي يعتمد على نسيجها وتركيبها والعلاقات المختلفة القائمة بين النسيج والتركيب، وبين العناصر المتباينة التي تتألف منها القصيدة أو القصة، كالصور، والشخصيات، والوصف، والحوار،

والمواقف، والحوادث، والأفكار، والرؤى، وكلها عناصر وظيفية تتضامن مع بعضها البعض في التعبير عن الإحساس الذي يريد الكاتب نقله إلى القارئ. وهي جميعاً وسائل يستخدمها الكاتب ليصل إلى غرضه، ولا يمكن أن تعتبر، منفردة أو مجتمعة، أغراضاً يسعى إليها الكاتب لذاتها. ولذلك لايمكن أن يقيّم عملاً أدبياً على أساس أن اللغة التي يستخدمها الكاتب لغة رصينة، أو أن الأفكار التي يعرض لها أفكار أصيلة، أو أن الأوصاف التي يرسمها أوصاف جميلة، أو غير ذلك من المفهومات التي ماتزال شائعة بين المشتغلين بالأدب والنقد عندنا. لأن اللغة مهما كانت رصينة فهي ليست هدفاً يُنشد لذاته. وكذلك الحال مع الصور والمشاعر والأفكار. فكلها وسائل أو رموز للتعبير عن الإحساس. وينبغي، لكي يصل التعبير إلى مرتبة البلاغة، أو يؤلف من مجموع هذه الوسائل كلاً يعادل الإحساس معادلة كاملة، ولا ينفرد جزء منه بالإبانة عن هذا الإحساس دون الجزء الآخر.

هكذا يعتمد رشاد رشدي آراء إليوت وتلامذته في (المعادل الموضوعي). و (النقد الجديد) في تصوير الإحساس أو الفكرة بدلاً من الإخبار بها. ذلك أن (اياجو) مثلاً لو قيل لنا إنه شرير. و (ترتوف) منافق، لما كان لهما الأثر الذي يتركه كلّ منهما في النفوس. ولكان كل منهما مجرد خبر صغير.

*

3-موضوعية الأدب:

في (موضوعية الأدب) يتابع رشاد رشدي النهل من مفاهيم (النقد الجديد)، فينبذ كون الأدب تعبيراً عن شخصية الكاتب، ذلك أن هذا المفهوم الخاطئ هو من مخلّفات المدرسة الرومانسية. فجهلنا بحياة شكسبير مثلاً لايقلل من قيمة تذوّقنا لمسرحه، أو إعجابنا بشخصياته، ومما لاشك فيه أن العمل الفني قد يعكس صوراً من حياة الفنان، ولكن هذا لايعني أنه تعبير عن حياة الفنان، لأن شخصية الفنان وتجاربه في الحياة ليست هي التي تُحدد العمل الفني وتعطيه كيانه. وإنما عقله الخالق وتجاربه الفنية. وعلى قدر نضج هذا العقل الخالق، وتمكّن الفنان من فنه تكون قيمة العمل الفني. فالعمل الفني خلق، لاتعبير.

والواقع إن فكرة (أن الأدب تعبير عن شخصية الكاتب) هي من مبدعات الرومانسية، وقد ظلّت عالقة بأذهان الناس. حتى جاء الفيلسوف الإيطالي كروتشه، في أوائل القرن العشرين، فأثبت أن الأدب إحساس، وأن الخلق الأدبي

يحتّم أن ينتقل هذا الإحساس من الذاتية إلى الموضوعية أو الشيئية. فالقصيدة كالصورة، لايفترض أن نرى فيها ملامح الرسام واختلاجات نفسه، بل ملامح منظر أو شيء معين، تتفاعل فيها الظلال والألوان والأبعاد لتثير في النفس إحساساً معيّناً يريد الفنان إثارته.

وعندما جاء ت.س. إليوت بمقالته عن (التقاليد والموهبة الفردية) 1919 أرسى دعائم النظرية الموضوعية في الأدب والنقد الحديث، مصححاً مفهومين أساسيين من مفاهيم المدرسة الرومانسية، أولهما أن الأدب تعبير عن المجتمع، وثانيهما أن الأدب تعبير عن الشخصية. ورغم أن إليوت لاينكر أن العمل الأدبي قد يعكس بعض صور المجتمع، فإن هذا لايعني أن المجتمع يتدخل في الخلق الفني فيحدّد شكله، أو قيمته، أو معناه. وإنما الذي يفعل ذلك هو الأدب نفسه، أو وعي الكاتب بالتقاليد الأدبية التي سبقته أو عاصرته. وأما بالنسبة للمفهوم الثاني، وهو أن الأدب تعبير عن الشخصية فإن إليوت يرفضه. ويعتبر عقل الكاتب وسيطاً تمتزج فيه المشاعر والتجارب امتزاجاً خاصاً، وبطريقة لايمكن التكهّن بها. فالعقل الخالق كالمؤثر الكيميائي: تدخله تجارب الفنان في الحياة، فتتحول إلى مادة جديدة تختلف عما كانت عليه من قبل. أما هو فيظل محايداً. وكلما كان التغيير الذي يطرأ على تجارب الكاتب ومشاعره الشخصية أعظم، دلّ على نضج الفنان الخالق. ذلك أن الأدب ليس إطلاقاً للمشاعر، وإنما هو هروب منها. والأدب ليس تعبيراً عن الشخصية، وإنما هو تحرّر منها. والكاتب لايفتأ يتنازل عن نفسه من أجل شيء أثمن، ومن ثم كان تطور الكاتب تضحية بالذات لاتنقطع، وانعداماً مستمراً لشخصيته، ونضج العقل الخالق يصور قصة الكفاح بين الكاتب وذاتيته. فكلما ازداد انفصال الكاتب عن ذاته. دلّ ذلك على قدرته الفنية. لأن القدرة الفنية أو التقنية هي التي تمكنه من أن يفصل نفسه عن مادته، فيكشف بذلك معناها، ويحدد قيمتها. والتقنية هي التي تمكن الإحساس من الانتقال من محيط الذاتية إلى محيط الموضوعية، وبذلك تجعل الخلق الفني ممكناً.

*

4- الأدب والحياة:

ومن المفهومات الشائعة، والخاطئة، أن العمل الأدبي يجب أن يكون صورة صادقة عن الحياة، وأنه كلما كان الكاتب أميناً في تصويره للحياة ازدادت قدرته على الإبداع. وقد استولى هذا المفهوم على أذهان كثيرة حتى أصبح المقياس

الوحيد لتقييم العمل الأدبي. فالأدب العظيم -عندهم- هو ماجاء مطابقاً للحياة. وقد شاعت مع هذا المفهوم مصطلحات كالواقعية، والطبيعية.

ولكن القول بأن العمل يجب أن يكون صورة عن الحياة، يعني أن الأدب معادل للحياة، لابديل عنها. وهذا الفهم للفن يتضمّن أخطاراً عديدة منها: اعتبار العمل الفني من الكماليات. لأن الأدب مادام تصويراً للحياة، فإن الحياة التي هي الأصل، تظل دوماً أفضل من الصورة. والواقع إن هذا الخلط بين الأدب والحياة يدلّ على جهل بطبيعة الفن وقيمته ومهمته. فالعمل الأدبي قد يصوّر الحياة. ولكنه ليس صورة لها. ولا معادلاً لها، أو بديلاً عنها. لأن مازوّدنا به الأدب يختلف عما تزودنا به الحياة. ومن ثم كانت الحاجة إلى الأدب وغيره من الفنون ليست بأقل من الحاجة إلى العلوم وغيرها من مناحي النشاط الإنساني، لأن كلاً منهما له طبيعته الخاصة، ومهمته التي ينفرد بأدائها. فالعمل الأدبي، وإن صوّر الحياة، فهو ليس صورة لها. لأنه لايمكن أن يكون إلا صورة لنفسه فقط. أي أنه لايمكن أن يزوّدنا بشيء خارج نطاقه. وقيمة العمل الأدبي ليست في مايمدّنا به من معلومات أو خبرات؛ بل في الأثر المعيّن الذي يحدثه في نفوسنا. وليس من شك في أن الحياة هي الأصل الذي نشأ عنه العمل الأدبي، ولكن عناصر الحياة بما فيها من مشاعر وخبرات مختلفة خلق منها الفنان عمله الأدبي، لاتبقى بعد عملية الخلق الفني كما كانت، بل تمتزج امتزاجاً من شأنه أن يحيلها إلى شيء يختلف، في طبيعته وتأثيره، عن هذه العناصر كما نعرفها في الحياة.

ولذلك فإن إدراك العمل الأدبي على أنه مجرد ترجمة للحقائق الموجودة خارج العمل الأدبي هو إدراك خاطئ؛ لأن الحقائق الموجودة خارج العمل الأدبي، والتي كانت السبب في خلق العمل الأدبي ذاته، لم تعد نفس الحقائق بعد أن اندمجت وامتزجت وكوّنت العمل الأدبي، والإحساس الذي يخلقه العمل الأدبي لاعلاقة له بالإحساسات التي تزوّدنا بها الحياة. كما لاعلاقة له بأي شيء خارج العمل الأدبي نفسه. ولو أنك حاولت نقل العمل الأدبي بطريقة أخرى، كأن تلخصه أو ترويه لأفقدته أثره، لأنك بذلك تنقله من محيط الفن إلى محيط الحياة، ومن هنا فإن النقد الحديث لايؤمن بتلخيص القصيدة أو القصة من أجل فهم معناها. لأن ذلك يحيلها من بناء يستمدّ كيانه من العلاقات بين أجزائه المختلفة، إلى مجرد رمز يستمدّ معناه من مدلول خارج نطاقه. وبذلك تخرج من محيط الفن إلى محيط الحياة.

*

5-الشـكل والمضمـون:

العلاقة بين (الشـكل والمضمـون) مـن المسـائل الهامـة التـي اهتـم بهـا النقد الحديث. وقد أسيء فهم هذه العلاقة، بعد أن انتشر العلم وطغت مقاييسه على غيرها من المقاييس. ذلك أن العلم يهتمّ بالموضوع لا بالشكل. ولذلك نجد الكثيرين يتطلّبون من العمل الأدبي أن يزوّدنا بمادة جديدة. أو أن يعالج مشاكلنا الاجتماعية أو النفسية، تماماً كما يفعل العلم. يقول الناقد المعاصر كينيث بيرك K.BURKE: ((لقد اعتدنا على أدب الخبر حتى أصبحنا نقرأ القصيدة أو القصة كما نقرأ الجريدة اليومية. لما تمدّنا به من معلومات. وأصبحنا، أيضاً، نقيّم العمل الأدبي على قدر مايحتوي من مادة جديدة، أي حسب موضوعه)).

وليس أدل على انحراف الذوق الفني من مثل هذا الرأي. ولاشك أن الخبر في نشرة الأخبار هامّ في ذاته ولذاته. ولكنه في القصة أو المسرحية لاقيمة له في ذاته. بل يكتسب أهميته من الوظيفة المعيّنة التي يؤديها. فالموضوع في العمل الأدبي، لايمكن أن يكون هاماً في ذاته ولذاته، بل يكتسب أهميته من الغرض الذي يسعى الكاتب إلى تحقيقه. وهو إثارة إحساس معيّن في نفس القارئ. ففي العصر الذي ازدهرت فيه الدراما الإغريقية على يد اسخيلوس وايرو بيدس وسوفوكليس لم تكن موضوعاتهم جديدة أو مبتكرة، لأنهم صاغوا مسرحياتهم من الأساطير المعروفة لدى العامة والمثقفين. فالدراما الإغريقية لم تستمدّ قيمتها أو معناها من الخبر أو الموضوع الذي تعرض له. وهذا يعني أن الخبر والخبرة قد يضيفان إلى معرفتنا شيئاً، ولكن لايمكن أن تكون لهما وظيفة فنية إلا إذا استخدمها الفنان لتحقيق غرضه في (الشكل) من أجل إثارة إحساس معيّن في نفس القارئ.

ونظرية رتشاردز في القيمة توضح هذا، فهي ترى أن الإنسان تتملكه نزعات مختلفة، تتطلب التعبير عن نفسها بالعمل. ولكن من النادر أن تجد كل هذه النزعات التعبير العملي الملائم لها، فيترتب على ذلك أن يعوق بعضها البعض، ويقف في سبيله، فيتشتت المجهود. ولكن الأدب يزوّد الإنسان بمنفذ يعوّضه عن هذا التعبير الفعلي لنزعاته، فهو ينسّق هذه النزعات المكبوتة في الإنسان، كما أنه يفرّج عنها داخلياً بإطلاقها عن طريق الفكر والخيال. وقد أطلق رتشاردز على هذه القوة التي تؤدي هذه الوظيفة لفظ (قيمة). وعرّفها بأنها القدرة على إرضاء الشعور والرغبة بطرق مختلفة. فالشاعر، عنده، يستطيع أن ينال

هذه القيمة كلما استطاع أن يخلق في نفس القارئ حالة ذهنية تتناسق فيها نزعات النفس، فتصبح وكأنها توشك أن تتحقق. وبذلك يستطيع الخيال أو يعوّضنا عن الفرصة التي قد لاتتاح لنا للتعبير عن هذه النزعات تعبيراً عملياً. ومثل هذه الحالات التي تنشط فيها قوى النفس الكامنة نشاطاً تخييلياً يصل إليها الفنان عن طريق استخدامه للألفاظ والصور وغيرها من العناصر الفنية، في استخدامها استخداماً معيناً في (إطار) أو (شكل) معين، يستطيع أن ينقل إلى القارئ حالته هو الذهنية. وهي حالة تناسقت فيها نفس الشاعر تناسقاً واضحاً، فإذا انتقلت هذه الحالة إلى القارئ انتقل معها التوازن والانسجام إلى القارئ، فشفت من نفسه ماكان مختلاً.

فالشعر، مثلاً، هو نوع من أنواع السحر، تتأثر به الحواس، ثم ينتقل تأثيره إلى الجهاز العصبي، فيهدئ ماقد يكون به من اضطرابات، ويساعد في استقرار النفس القلقة. ولذلك كانت مهمته أن يولّد في النفس حالة من الإحساس بالسيطرة على الذات، وشعوراً بالارتياح للتخلص من النزعات المكبوتة أو الهدامة. وهذه الحالة أو الشعور لايتأتيان عن طريق (الموضوع)، بل عن طريق (الشكل) الذي تتخذه الخبرة في نفس الفنان.

ولأن العمل الأدبي يستمدّ كيانه من استعمال الخبرة في (شكل) معيّن، فإن النقد الجديد لايؤمن بنثر الشعر أو بتلخيص القصة. من أجل نقل (محتواهما) إلى القارئ. لأن النثر أو التلخيص يهدمان (الكيان) الذي تستمد منه القصيدة أو القصة معناها. وهذا المعنى لايتأتى إلا بـ (الشكل) المحدد الذي صاغ به الشاعر قصيدته والكاتب قصته. فإذا انفصل (الموضوع) عن (الشكل) لم يعد العمل فنياً، بل أصبح مجرد خبر مما نقرؤه في الصحف أو في كتب التاريخ أو علم الاجتماع. كما أن (الشكل) لايمكن أن يقدّم منفصلاً عن (الموضوع)، لأن (الشكل) هو استخدام (الموضوع) لتحقيق غرض معيّن. ولذلك لايفصل النقد الجديد بين (الشكل) و (الموضوع)، لأنه يعتبر العمل الأدبي كائناً حياً لايمكن شطره إلى شطرين. والكاتب المبدع لايفكر في (الموضوع) منفصلاً عن (الشكل)، أو يفكر في (الشكل) منفصلاً عن (الموضوع). فإن فعل جاءت كتابته سقيمة، ذلك أنه إذا فكر في (الموضوع) منفصلاً عن (الشكل) اهتمّ بالخبر لذاته أكثر من اهتمامه به كوسيلة لتحقيق غرض معين. ومثل هذا الكاتب يسمّى عادة (صاحب فكرة). وقد ينجح في نقل فكرته كما يفعل العالم أو المؤرخ، ولكنه يخفق إذا قيس بغيره من الكتّاب الذين لايفصلون بين (الشكل) و(الموضوع).

ولتوضيح ذلك يمكن مقارنة برنادشو بشكسبير. فمما لاشك فيه أن برناردشو عالج موضوعات جديدة وأفكاراً مبتكرة في مسرحياته أكثر مما عالج شكسبير. غير أن برناردشو كان يهتم بالأفكار لذاتها أكثر من اهتمامه بها كوسيلة لتحقيق هدف فني معين. وهو في ذلك يتخذ من الفن تعبيراً مباشراً عن ذاتيته. ولذلك فإن الجدّة زالت عن الكثير من موضوعاته بعد وفاته، بل وأثناء حياته. وبدأت – بالتالي– تتناقص أهمية (شو) لانصراف الناس عن قراءة مسرحياته. في حين مايزال شكسبير يمثّل على مسارح العالم، رغم ما يُنسب إليه من رجعية. وما ينسب إلى شو من تقدمية. لأن شخصية الفنان ومعتقداته لاتهمّ بقدر ماتهمّ قدرته الفنية على استخدام هذه الخبرات لتحقيق غرض فني معين.

والكاتب الذي يفكر في (الشكل) منفصلاً عن (الموضوع) هو أيضاً لايحقق رسالته الفنية، لأنه يعتبر (الشكل) قالباً تصبّ فيه الإحساسات، بدلاً من أن يعتبره جزءاً لايتجزأ منها. (فالموضوع) هو الذي يحدد (شكله). و(الشكل) هو الذي يكيّف (الموضوع)، ويحيله من خبرة عادية إلى خبرة فنية. والنقد الجديد يؤمن بأن العمل الفني لايستمد قيمته من (موضوعه) ولا من (شكله)، بل من تفاعل الكاتب مع الحياة تفاعلاً يمتزج فيه الموضوع بالشكل في وحدة موضوعية مهمتها خلق إحساس معين. وليس التعبير عن ذاتية الكاتب. (فالشكل) هو أن يثير الفنان في نفس القارئ رغبة طبيعية ويرضيها، وهو الرداء الذي يكسو به الفنان الأشكال الطبيعية، فيكسبها فردية تمكنها من أن تثير في النفوس إحساساً بها، بغضّ النظر عن الرداء نفسه. فالحدث الذي تقوم عليه قصة ما لاقيمة له في نفسه، وإنما قيمته في قدرته على تجسيم (الشكل). ومن هنا تعريف النقد الجديد للبلاغة بأنها (الشكل)، وليست التعبير الفصيح. إنها الخلق: خلق مايسميه إليوت (المعادل الموضوعي) الذي يجسم الإحساس ويعادله معادلة تامة، تحقق الحتمية الفنية، فيمهد كل جزء من العمل الفني للجزء الذي يليه، ويثير في نفس القارئ رغبات طبيعية، ويرضيها.

إن البحث عن (معنى) العمل الأدبي قد أصبح من الأمور الشائعة، حتى أننا نتساءل، بعد قراءتنا لقصة ما، ماهي المشكلة الاجتماعية أو الخلقية التي تعالجها؟ وماهي الفكرة التي تدور حولها؟ ومثل هذه الأسئلة تدلّ على أننا نعتبر العمل الأدبي وعاء موصلاً للمعنى، تماماً كالأنبوب الذي يوصل الماء إلينا، وكأنما (معنى) العمل الأدبي شيء مستقل عنه يمكن أن ينفصل عنه كما يمكن للأنبوب أن ينفصل عن الماء الذي يجري فيه. ومشكلة (المعنى) من المشاكل

الرئيسة التي اهتمّ بها النقد الجديد. ورغب في معالجتها، فالأدب، كنوع من الكلام، يختلف عن كل أنواع الكلام الأخرى، لأنها جميعاً تهتمّ بنقل الخبر، أما الأدب فيهتم بنقل إحساس معين تجاه شيء معين. وفي جميع أنواع الكلام الأخرى نستطيع أن نضيف إلى المعنى أو ننقص منه. أما في الأدب فالكلام يستمدّ قيمته من كونه (كلاً) لايمكن أن يضاف إليه أو ينقص منه، ولذلك فلا يمكن أن يكون له معنى خارجاً أو منفصلاً عنه.

ومن الفروق الرئيسية، أيضاً، بين الأدب وأنواع الكلام الأخرى هو أن هذه الأنواع تتميّز بالوحدة المنطقية. أما الأدب فيتميز بالوحدة التخييلية. والفرق بين الوحدة المنطقية والوحدة التخييلية هو الفرق بين الأدب وغير الأدب من أنواع الكلام. وفي هذا يقول الناقد المعاصر رانسوم إن للعمل الأدبي معنى منطقياً. ولكنه يتميز من أنواع الكلام الأخرى بمعناه التركيبي.

والباحثون عن (المعنى) في العمل الأدبي ثلاث فئات: القائلون بأن للأديب رسالة يبشّر بها، وأدبه -عندهم- يقوم على فكرة معينة، والقائلون بأن العمل الأدبي هو تعبير عن عاطفة. والعاطفة عند هؤلاء هي بديل عن الفكرة عند أولئك. وكما أن العمل الأدبي لايمكن أن يكون تعبيراً عن فكرة، فهو كذلك لايمكن أن يكون تعبيراً عن عاطفة. والفريق الثالث يعتبر الأدب تعبيراً جميلاً عن حقيقة سامية. فينظرون إلى العمل الأدبي وكأنما هو دواء معسول الظاهر.

والواقع إن البحث عن (المعنى) في العمل الأدبي هو خطأ نشأ عن خطأ آخر هو الفصل بين (الشكل) و (الموضوع). وهذا الفصل خاطئ ومحدود، لأنه ليس هناك مايمكن أن نسميه (الشكل) أو (الموضوع) كعنصرين منفصلين. وإنما هما شيء واحد، ووحدة منصهرة في العمل الأدبي.

*

6-العلم والأدب:

شغلت العلاقة بين (العلم والأدب) اهتمام النقاد في العصر الحديث، واحتلّت مكاناً بارزاً في النقد الأدبي، ولعل أول مظهر من مظاهر العلاقة بين الأدب والعلم، في العصر الحديث، هو التمرد على حياة العلم والآلة التي يعتقد الكثير من الكتّاب أنها جمّدت الحياة الحديثة، وأحالتها إلى ضجر مجدب. ومن هؤلاء ت.س. إليوت. والدوس هكسلي، ود.هـ. لورانس. وكلّهم من قادة الأدب

الإنجليزي المعاصر، وممن يحمّل العلم والآلة مسؤولية العقم الذي أصاب العلاقات الإنسانية، إذ أصبح الإنسان خادماً للآلة، بدل أن يكون سيدها. وتضاءل، تبعاً لذلك، إحساسه بفرديته وبكيانه كإنسان. وأصبح موقفه موقف المتفرج، لا المساهم في صنع الحضارة. هذه الحضارة التي رغم ماجلبته للإنسان من رفاه مادي، فإنها قد أبعدت المرء عن إدراكه الروحي وجعلته شقياً بعلومه ومعارفه!.

والجدير بالملاحظة هو أن أصحاب هذه النزعة هم جميعاً من المتصوّفة، وأن مثل هذا التمرد على العلم والمدنية الحديثة لايمكن أن يوصف إلا بأنه اتجاه رومانسي لايختلف في جوهره عن موقف أقطاب الحركة الشعرية الرومانسية في انجلترا، في النصف الأول من القرن التاسع عشر أمثال وردزورت، وشللي، وبيرون، في ثورتهم على تصنيع إنجلترا في ذلك الوقت. مع فارق واحد هو أن الرومانسيين الأوائل كانوا يرفضون الواقع فيهربون منه. أما صوفيّو القرن العشرين فيواجهون الواقع مواجهة صريحة.

والمظهر الثاني من مظاهر العلاقة بين الأدب والعلم يتضح في الصبغة العلمية القوية التي اصطبغ بها النقد الأدبي المعاصر، فأصبح يعتمد الأسلوب العلمي في الغاية والوسيلة. وتجرد من كثير من المفهومات الرومانسية الزائفة، كاعتبار الأدب تعبيراً عن شخصية الكاتب أو شخصية المجتمع الذي يعيش فيه، أو كاعتبار (الموضوع) مستقلاً عن (الشكل)، أو كاعتبار النقد سياحة بين الآثار الأدبية، أو كتطبيق المقاييس الخلقية أو الاجتماعية أو الاقتصادية على الأعمال الأدبية، مما خلفه القرن التاسع عشر، وقد كادت تزول هذه المقاييس، لتحلّ محلها مفهومات نقدية جديدة، هي أقرب ماتكون إلى المفاهيم العلمية البحتة. فأصبح الأثر الأدبي يقيّم لذاته، وأصبح التحليل الأداة الأولى التي يستعملها الناقد، وهي نفس الأداة التي يستعملها العالم. وأصبح الغرض الذي يبغيه الناقد هو نفس الغرض الذي يرمي إليه العالم. كما دخلت إلى النقد الجديد ألفاظ ومصطلحات علمية جديدة مستعارة من العلم.

والمظهر الثالث من مظاهر العلاقة بين الأدب والعلم يتجلّى في مايسمى بالقصة العلمية التي انتشرت وراجت في العشرين سنة الأخيرة. فهي عند بعض الكتّاب، مثل هـ.ج. ويلز، وسيلة من وسائل نشر الوعي العلمي، كما أنها ثمرة هذا الوعي عند الكاتب نفسه، فويلز وأمثاله يبنون القصة العلمية على فرض أو مفهوم علمي محدد، ثم يسيرون بهذا الفرض إلى احتمالات بعيدة قد تحققها

الأيام، وقد لاتحققها، رغم أن القصة العلمية قد لاتقوم على فرض علمي محدد في جميع الأحيان. ذلك أنها -في جوهرها- رؤيا أو نبوءة بالمستقبل، قد تتخذ أحياناً شكل الكابوس المزعج المخيف، وتتخذ أحياناً أخرى شكل الخرافة، كما أنها قد تستعمل تكئة لغرض فلسفة معينة، كما هو الحال في بعض كتابات الدوس هكسلي، وجورج اوريل، غير أنها ككل نبوءة أو رؤيا، غير قابلة للشرح أو التعليل. فهي لون من ألوان الأدب يضمّنه الكاتب حيرة البشرية وآمالها ومخاوفها من المجهول، ومما لاشك فيه أن الإيمان بالعلم سيزداد، ذلك أن مهمة العلم لم تعد مقتصرة على التصنيع، بل تمكن الإنسان، لأول مرة في تاريخه، من الخروج من نطاق الكرة الأرضية إلى عوالم أخرى جديدة تتسع بها آفاقه، ويزداد بها إيمانه بقدرته. ولن يخسر الأدب بتعميق الوعي العلمي، بل سيربح ذاته والعالم.

*

7-نقد الاتجاهات النقدية:

من خلال عرض المفاهيم الأدبية السابقة نجد أن هناك مدرستين في النقد الأدبي: الأولى قديمة، وتضم الاتجاهات السلوكية، والاجتماعية، والانطباعية. والثانية جديدة تبشر بمفاهيم النقد الجديد، وقد تبنّاها نقادنا العرب المعاصرون المتأثرون بالثقافة الإنجليزية.

أما أصحاب المدرسة السيكولوجية فيعتبرون العمل الأدبي تعبيراً مباشراً عن شخصية الكاتب. وهم لذلك يتخذون من العمل الأدبي وسيلة تساعدهم على الكشف عن هذه الشخصية، وإيضاح معالمها المختلفة وزواياها الدفينة. ولذلك فهم يهتمون بمعرفة حياة الكاتب معرفة دقيقة شاملة، لأن هذه المعرفة تساعدهم في بحثهم. ولعل هذا أحد الأسباب التي دعت إلى كثرة ظهور تراجم حياة الأدباء في القرن الماضي والحالي.

ومنهج المدرسة السيكولوجية هو منهج استقراء نفسية الكاتب من كتاباته. وتفسيره هذه الكتابات في ضوء حياته. ولاشك أن هذا منهج علمي. ولكن أسيء استعماله. فالإبانة عن نفسية الكاتب عن طريق العمل الأدبي، وتفسير هذا العمل، والحكم عليه، في ضوء هذه الشخصية، لايقدم ولا يؤخر في إدراكنا للعمل الأدبي. بل إنه يشغلنا عن العمل الأدبي ذاته بأشياء أخرى قد تمّت إليه بصلة قريبة أو بعيدة، ولكنها ليست العمل الأدبي نفسه. ومن المحقق أن أصحاب

المدرسة السيكولوجية قد يفيدون علم النفس باستكشافاتهم النفسية، ولكنهم لن يفيدوا النقد والأدب. فقد نتعلم من هؤلاء النقاد، مثلاً، أن موباسان كان مصاباً بمرض خبيث عقّد نفسيته بالنسبة للمرأة. ولذلك فهو -أحياناً- يتحامل عليها في قصصه. وهذا مفيد للباحث في علم النفس، ولكن من المشكوك فيه أنه يساعد القارئ على تفهم قصة من قصص موباسان، وإدراكها كعمل فني، أو كوحدة جمالية.

وأما أصحاب المدرسة الانطباعية في النقد فهم لايدعون صلة بالعلم، ولكنهم يعتبرون النقد تعبيراً مباشراً عن الفرد. عن إحساساته ومشاعره التي تجيش بها نفسه. وعلى قدر هذا الأثر يكون حكم الناقد. وهو حكم ذاتي بحت. فالعمل الأدبي، في نظر أصحاب المدرسة الانطباعية، هو تعبير مباشر عن الذات. ولا يمكن أن يخضع لقواعد أو قوانين معينة، ولا يمكن تفسيره إلا بتعبير آخر لايقل ذاتية عنه، هو انطباعات الناقد. فقد كتب أناتول فرانس أحد أقطاب هذه المدرسة: ((النقد مغامرة يقوم بها العقل بين الآثار الأدبية))، وكتب أوسكار وايلد، وهو أيضاً أحد أعلام هذه المدرسة: ((يجب أن يخلق النقد شيئاً جديداً من العمل الأدبي)). ذلك أن النقد في نظرهم هو عمل ابتكاري، كالخلق تماماً. يستطيع فيه الناقد أن يصول ويجول كما يشاء. وأن يطلق لخياله العنان، مبتعداً مسافات شاسعة عن العمل الأدبي.

ومن الملاحظ أن أصحاب المدرسة الانطباعية يخلطون أحكامهم النقدية بأحكام خلقية. وهو أمر طبيعي، لأنهم يعبّرون عن أنفسهم كأفراد لهم بطبيعة الحال مقاييسهم الخلقية الخاصة بهم. كجزء لاينفصل عن اتجاهاتهم العامة في الحياة. وهي الاتجاهات التي يحكمون بها على العمل الأدبي، ماداموا يعتبرون مهمة النقد هي التعبير عن انفعالات الناقد الشخصية. ومن هنا فإننا حين نقرأ ((نقداً)) لناقد انطباعي، فإنما نقرأ عنه، لاعن العمل الأدبي. ونعلم الكثير عما يحب ويكره، وعن مزاجه الشخصي، وانفعالاته تجاه العمل الأدبي. فهذه كلها تبيّن الأثر الذي يحدثه العمل الأدبي، وليس ماهية هذا العمل، أو بنيته، أو العلاقات بين عناصره الفنية، أوعالمه. ولعله من الطبيعي أن ينشأ هذا المفهوم النقدي الانطباعي مع نشوء الحركة الرومانسية التي تركز على الذاتية والأحاسيس والانفعالات. وقد ظلّت هذه الفكرة سائدة طوال القرن الماضي. إلا أنها اتخذت أشكالاً مختلفة، منها نشوء فكرة أن الأدب تعبير عن المجتمع، أو البيئة. ومن هنا قامت المدارس الاجتماعية والتاريخية والمادية في النقد، والتي

تفسر العمل الأدبي في ضوء الظروف الاجتماعية أو التاريخية أو الاقتصادية التي نشأ فيها، لأن الأدب -عند المدرسة الاجتماعية- هو نتاج هذه الظروف.

والحق إن الأدب قد يفصح عن بعض هذه الظروف أو كلها، ولكنه ليس نتاجاً كاملاً لها. والناقد الذي يكرس اهتمامه ليستخرج من العمل الأدبي صورة العصر الذي نشأ فيه قد يضيف إلى معلوماتنا التاريخية، ولكنه لايزيد من إدراكنا للأثر الأدبي.

ولقد صاحبت الحركة الرومانسية منذ بدايتها نهضة علمية نشأت عنها الثورة الصناعية الأولى. ومع هذه النهضة العلمية بدأ يظهر الاتجاه العلمي، ويسيطر على تفكير الخاصة والعامة. وكان من المحتم أن ينتقل هذا الاتجاه إلى ميدان الأدب والفن. فيساهم في تشكيل مفاهيم جديدة في الأدب والنقد، تقوم على البحث في نفسية الأديب، أو واقعه، من أجل تفسير عمله الإبداعي. وبالطبع فإن مثل هذا الاتجاه ((العلمي)) لايبتعد كثيراً عن مواقع الرومانسية. فإذا كانت هذه تعتبر الأدب تعبيراً عن شخصية الأديب، والنقد إطلاقاً للمشاعر، فإن هذا يعتبر الأدب نتاج البيئة والمجتمع، لا الشخصية.

وبالطبع فإن النقد الجديد الذي نشأ بعد الحرب العالمية الأولى شجب هذه الاتجاهات الأدبية والنقدية، وعلى الخصوص عندما جاء إليوت بنظريته المعروفة في مقالته (التقاليد والموهبة الفردية)، والتي فنّد فيها فكرة أن الأدب تعبير عن الشخصية، أو عن المجتمع، وأقام مفهوماً جديداً للفن. ميّز فيه بين العلم والفن. فالعلم يسعى إلى تحقيق هدف معين. أما الفن فلا هدف له إلا أن يكون، وبذلك حطّم إليوت ماتبقى من آثار الرومانسية العلمية في الأدب، وأرسى المفهوم الجديد في النقد، وهو أن العمل الأدبي خلق، لاتعبير. وأن العمل الأدبي كائن مستقل له حياته الخاصة. وهي التي تهمّنا.

والأداة التي يستعملها (النقد الجديد) لبلوغ هدفه في التحليل لا التفسير. فتحليل العمل الأدبي من حيث بنيته ونسيجه يزيدنا علماً به، دون أن يخرجنا عنه. أما تفسير العمل الأدبي في ضوء الآراء والانطباعات التي أثارها، أو العوامل التي أثّرت في إنتاجه، فهذه كلها لاتقرّبنا من العمل الأدبي، بل والأعمال الأدبية تكوّن فيما بينها نمطاً مستقلاً يتأثّرفيه الجديد بالقديم، ولذلك يستخدم النقد الجديد إلى جانب التحليل أداة أخرى هي المقارنة ليحدّد التقاليد الأدبية التي ينتمي إليها الكاتب، ويبيّن إلى أي مدى أضاف الكاتب إلى هذه التقاليد. وبذلك يوضع العمل الأدبي في موضعه الصحيح بالنسبة لغيره من الأعمال الأدبية

فيزداد إدراكنا له.

ولما كان العمل الأدبي ليس تدفق مشاعر، مهما كان صدق هذه المشاعر (كما يرى الرومانسيون)، فإن أصحاب النقد الجديد يؤمنون بالأساليب غير المباشرة، بدل الإحساس بالأسلوب المباشر. ويعتمدون التصوير بدل التقرير، والتجسيم بدل التجريد، والتلميح بدل التصريح، والدقة بدل الإلهام، والرمز بدل المباشرة، وبهذا يقترب الناقد الجديد من العالم. ذلك أنه لايقيس الأعمال الأدبية طبقاً لقواعد موضوعة، بل للقوانين الأدبية التي يستخلصها من دراسته لهذه الأعمال الأدبية عن طريق الاستقراء، تماماً كما يستخلص العالم قوانين الطبيعة من دراسته للظواهر الطبيعية. وكما يبغي العالم دوماً غرضاً معيّناً من وراء بحثه العلمي، كذلك يهدف الناقد الجديد إلى غاية محددة، هي أن يرى العمل الأدبي كماهو على حقيقته.

هذه هي مجمل الآراء والمفاهيم الجديدة التي جاء بها (النقد الجديد) في الثقافة الإنجليزية، والتي تبنّاها نقّادنا المعاصرون، وعلى رأسهم رشاد رشدي.

*

أما كتب رشاد الأخرى فتؤسس لبعض الأنواع الأدبية، دون أن تسهم كثيراً في بناء نظرية النوع الأدبي. وإذا كان ناقدنا قد صرف همه إلى تعريب آراء مدرسة ((النقد الجديد) الإنكليزية، في المفاهيم الأدبية والنقدية، فإنه مرّ سريعاً على نظرية الأنواع الأدبية، فجعل للقصة القصيرة كتاباً، وللمسرح كتاباً آخر، يبيّن في كل منهما تاريخ هذا الفن وتطوّره. ولكنه يقف عند حدود الحداثة في كل من هذين النوعين الأدبيين.

وهكذا يمكن القول إن جهود رشدي التنظيرية قد سارت في منحيين: تثبيت مفاهيم النقد الجديد في الأدب، وهو في هذا المنحى تلميذ نجيب للثقافة الانكليزية الحديثة، ومحاولة إدخاله الأنواع الأدبية الجديدة إلى أدبنا الحديث.

□□□

الفصل الثاني

جبرا إبراهيم جبرا (1919– 1994) ونظرية الأنواع الأدبية.

أديب فلسطيني، مقيم في بغداد، ناقد ومبدع في الرواية والشعر والقصة. تتلمذ على أساتذة اللغة العربية الذين درّسوه في القدس: إبراهيم طوقان، وعبد الكريم الكرمي (أبو سلمى)، ومحمد العدناني، وإسحق موسى الحسيني.

كما أثّر فيه من الكتّاب المصريين: طه حسين، وسلامة موسى. ثم أوفد في بعثة دراسية إلى إنكلترة فوقع تحت تأثير الثقافة الإنكليزية، فدرس الأدب الإنجليزي. وفي كامبردج درس النقد الممنهج من أفلاطون إلى إليوت. وحين أدرك ضرورة قراءة علم النفس لتحقيق فهم أعمق للنصوص قرأ فرويد ويونغ. وصار يكتب بالإنجليزية شعراً ونقداً.

والواقع إن جبرا أديب متنوع الاهتمام، متعدد الفعاليات: فهو ناقد، وروائي، وقاص، وشاعر، ومترجم، وهو لا يجد في هذا التوزّع تجديداً، بل تماسكاً وقوة. له أكثر من أربعين كتاباً.

من أشهر أعماله النقدية: الحرية والطوفان (1960)، الرحلة الثامننة (1967)، النار والجوهر (1975)، ينابيع الرؤيا (1979)...

ومن أشهر أعماله الروائية: صراخ في ليل طويل (1955)، عرق وقصص أخرى (1956)، صيادون في شارع ضيق (1960) (بالإنجليزية). السفينة (1970)، البحث عن وليد مسعود (1978)، عالم بلا خرائط (بالاشتراك مع عبد الرحمن منيف)...

ومن أشهر أعماله الشعرية: تموز في المدينة (1959)، المدار المغلق (1964)، لوعة الشمس (1979).

ومن أشهر ترجماته عن الإنكليزية: أدونيس -لفريزر (1957)، ما قبل الفلسفة- لفرانكفورت (1960)، هاملت -لشكسبير (1968)، الملك لير- لشكسبير (1968)، كريولانس (1974)، عطيل- لشكسبير (1978)، العاصفة- لشكسبير (1979)، ماكبث- لشكسبير (1979)، شكسبير معاصرنا- ليان كوت (1979)، قصص من الأدب الإنكليزي المعاصر (1955)، وليم فوكنر (1961)، روبرت فروست (1961)، الأديب وصناعته (1962)، الصخب والعنف- لفوكنر (1963)، آفاق الفن- لالكساندر إليوت (1964)، ألبير كامو- لجيرمين بري (1967)، الحياة في الدراما- لأريك بنتلي (1968)، الأسطورة والرمز (1973)، قلعة اكسل- لإدموند ولسن (1976)...

وإزاء مثل هذا النتاج المتنوع والمتعدد فإننا لا نملك إلا تصنيفه في محاور أساسية تبعاً للفنون الأدبية التي عالجها في نقده. وسنعتمد أساساً كتبه النقدية(1) التي عرض فيها للفنون الأدبية، من شعر، ورواية، ومسرح وإبداع أدبي.

1- نظرية النقد

١- قضية الالتزام:

ميزة جبرا إبراهيم جبرا أنه قرأ الأدب الإنكليزي، والنقد الجديد، وتبنّى مفاهيمهما الأدبية، فحاول إدخالها إلى أدبنا العربي الحديث. وتجاوز هذه الخطوة أيضاً، فصار يقيّم الأعمال الأدبية العربية المعاصرة على ضوء هذه المفاهيم النقدية الجديدة. ففي (الحرية والطوفان)(2). يرفض جبرا فكرة الالتزام في الأدب، ويرى أنها مأخوذة عن سارتر الذي أخذها بدوره عن الماركسية. وإذ يرفض عناية الأدب بقضايا المجتمع، وانضمام الأديب إلى (الكورس) الجماعي، وتدني النتاج الفني الملتزم بسبب مباشرته وتقريريته، فإنما ليضع الالتزام في إطاره التاريخي. إذ يراه قد انتهى بعد الحرب العالمية الثانية، عندما انقضت فترة الاحتلال الألماني لفرنسا، انتهى أدباء الالتزام الفرنسي (سارتر، وكامو، مثلاً) إلى التمرّد والقلق من أجل المصير الإنساني. أما الأدباء الروس فقد تمردوا، بعد موت ستالين، على ما فرض عليهم من التزام ضيق، فوضع إيليا اهرنبورغ روايته (ذوبان الثلوج)، ووضع فلاديمير دو دينتسف (ليس بالخبز وحده). وكانت رواية (الدكتور جيفاكو) لبوريس باسترناك احتجاجاً على اكتساح الجماعة لإنسانية الفرد.

ولعل رفض الكتّاب الالتزام يعود إلى أن الالتزام ((يتوخّى السياسة أكثر مما يتوخى الإنسان. ويستهدف المجموع المبهم أكثر مما يستهدف الفرد المحدد. فقد طغت السياسة على حياتنا طغياناً أخذ علينا كل مسلك، وغمر بيوتنا ومكاتبنا وشوارعنا. وكل زاوية في حياتنا، بحيث ما عدنا نرى البشرية إلا من خلال هذا الطغيان، وأصبحنا في أمسّ الحاجة إلى شيء من سلامة الفكر، إلى شيء من الصحو، نرى به ما الذي يحدث لأنفسنا. ولأفراد مجتمعنا بالفعل... لم يلهج عصر بالحرية مثل هذا العصر. ولم يحرمها بقدر ما حرمها هذا العصر، يميناً ويساراً وفي المركز)).

والواقع أن رغبة الكاتب في رفض الالتزام منبعثة عن رغبة أخرى تتمثل في تأكيد بعض القيم الفنية وتثبيتها في أدبنا الحديث، (كالاستكشاف)، و (الشخصية)، و(نقد الحياة). و(الشكل). فالاستكشاف هو دلالة الحرية والانطلاق، وهو العين النفاذة إلى الخارج وإلى الداخل. والشخصية هي لولب الحادث ووسيلة الاستكشاف، ونقد الحياة هو أن يرد. بشكل غير مباشر، وضمنياً، ومتصلاً بطبيعة الأشخاص ونوع الحوادث، وأما الشكل فهو الخارج والداخل في ترابط وتماسك، وهو الذي يميّز بين القصة والتقرير الاجتماعي أو التاريخي.

بيد أن نبذ فكرة الالتزام إذا كانت تلائم (النقد الموضوعي) الذي تجاوز المفاهيم التاريخية والاجتماعية في الأدب، إلى تبنّي المفاهيم الجمالية والفنية وحدها، فإن مثل هذا الرفض الذي تبنّاه -أيضاً- بعض نقادنا المعاصرين يجعلنا نخسر كثيراً من قضايانا الفكرية والحضارية إذا ما قارنا بين الحياة والأدب، والواقع والالتزام، واخترنا واحداً منهما، فأيهما أجدى لنهضتنا الجديدة: تبنّي الالتزام أم رفضه؟. وإذا كان الغربيون قد تجاوزوا مرحلة الالتزام الأدبي، فإنما يعود ذلك إلى كون مرحلتهم التاريخية الحديثة لم تعد تتطلب منهم التزاماً، كما كانت تتطلبه مرحلة الاحتلال الأجنبي لبلدانهم. أما نحن فليس لدينا ما يوجب رفض الالتزام.

فأوطاننا متخلفة، وإنساننا مستغلّ ومقهور. فموجبات الالتزام تواجه الأديب حيثما ولّى وجهه، وفي كل ما يكتب، بدءاً بالالتزام الوطني، ومروراً بالالتزام القومي، وانتهاء بالالتزام الإنساني.

2- الذروة في الأدب:

في (الذروة في الأدب والفن)(3). يرغب جبرا في إدخال هذا المصطلح

الغربي إلى أدبنا الحديث ونقده. فيوضح أن (الذروة) أو ما يسمى بالإنكليزية CLIMAX هي أن تكون عناصر القطعة الفنية متفرقة متباعدة أول الأمر، ثم تتقارب بعد ذلك، وتصطرع، وتبلغ ذروة العنف، لتحلّ الأزمة ويعقبها هبوط يؤدي إلى النهاية.

ولعل الذروة شيء طبيعي ليس في الفن وحده، وإنما في الطبيعة عامة. فهي تبدو واضحة في الاتصال الجنسي الذي يبلغ ذروته، ليسترخي بعدها. وهي في الانفعال. ولكنها مفقودة في الموسيقى العربية القديمة التي هي عبارة عن تكرار للازمة واحدة، بينما هي صلب الموسيقى الغربية الحديثة، وبخاصة لدى بيتهوفن.

وأما الذروة في الأدب والفن فهي ليست من نتاج الأدب الكلاسي الغربي، وإنما هي وليدة العصر الحديث، فالرواية الأوربية القديمة كانت تشبه حكايات ألف ليلة وليلة: رواية حوادث أو مواقف، وليست رواية شخصيات.

حتى جاء القرن التاسع عشر فأخذت الرواية بالتركيز، وجعلت نفسية البطل تطغى على المواقف، وبدأ مفهوم (الذروة) يتوضّح في روايات رائدة مثل (آلام فرتر) لغوته، و (مدام بوفاري) لفلوبير، و(الإخوة كارامازوف) لدستويفسكي.

ولعل ظاهرة ظهور القصة القصيرة، بعقدتها المركزية، وذروتها السريعة، هي أبلغ تعبير عن الذروة في القصة، فقد كانت القصة القصيرة من قبل أشبه ما تكون بالنكتة. أما في القرن التاسع عشر فقد أصبحت القصة القصيرة قطعة فنية ذروية التركيب والبناء.

أما في المسرح فالذروة معروفة فيه منذ الإغريق، فقد كان أرسطو ينصّ، في كتابه (فن الشعر) على قواعد لابد منها في التراجيديا، كأن تكون المسرحية مبنية على الشخصية لا على الحدث، وأن تحتفظ بالوحدات الثلاث، وأن يكون لها بداية ووسط ونهاية، وأن تؤدي كل مرحلة إلى تاليتها.

وأما في الشعر فالذروة مجهولة في الشعر العربي القديم. مجهولة عند الشاعر والقارئ على السواء. فالقصيدة العربية القديمة تبنى على روعة المعاني. لا على الوحدة الموضوعية. وهي تمتد إلى ما لانهاية، ما دامت القريحة تسعف، والقافية مواتية. ولا ضير إذا ما قدّم بيت وأُخّر آخر. وهذا نقيض ما هو عليه الشعر الأوربي، فالسونيت SONNET (وهي مقطوعة من أربعة عشر بيتاً، تترتب فيها القوافي على نحو خاص. وأول مَنْ استعملها الإيطاليون، ثم أخذها

عنهم الإنكليز والفرنسيون) تجعل التركيب الذروي فيها جلياً. فالشاعر يجب أن ينتهي في البيتين الأخيرين بقوة وفصل، بينما يجعل الأبيات السابقة تمهيداً للذروة. ولا شك أن مثل هذا النوع من البناء في الشعر الغربي خطير للغاية، لأن البيت فيه يعتمد على ما سبقه وما يليه، من أجل أن يتسع المعنى، وتبلغ القصيدة ذروتها العاطفية. ولكن الشاعر العربي القديم لا يعتمد هذا البناء الهرمي في قصيدته. وإنما هو يبنى بناء مسطحاً. فالقصيدة العربية شبيهة بالرسم العربي: امتداد إلى ما لانهاية، وتكرار في الوحدات لا ينتهي.

وهذا يعني أن على شاعرنا العربي المعاصر أن يلتفت إلى الشعر الغربي المعاصر. فيأخذ عن تقنياته وأساليبه، وأن يطور نفسه وشعره بما يتماشى مع الحياة وروح العصر.

3- الرومانسية:

وفي مجال التعريف بالمذاهب الأدبية الغربية كتب جبرا إبراهيم جبرا مقالتين إحداهما يعرّف فيها بالرومانسية، ويُعرف في الثانية بالسيريالية. ومن المعلوم أن الرومانسية كانت الممهد الحقيقي للحداثة الشعرية، من حيث التقنية والمضمون. أما السيريالية فهي الحداثة نفسها. وإن تنوّعت حقولها وميادينها.

في مقالة: (ما هي الرومانسية؟)(4) يؤرخ الناقد لهذا المصطلح الذي ظهر في أواسط القرن السابع عشر، ونسب إلى كلمة (رومانس) ليعني ما يشبه روايات الرومانس القديمة. وغالباً ما كانت هذه الروايات تنظم شعراً. وتدور حول مغامرات الفرسان وبطولاتهم في سبيل الحب والمثل. ولما كانت هذه الروايات تتوق إلى الغرابة والأماكن البعيدة فإن لفظة (رومانسي) كانت ترد في كتابات القرن الثامن عشر للدلالة على ما كان خيالياً، وغير واقعي، وبعيداً عن العقل، من الحوادث والمشاعر.

ولكن القرن الثامن عشر، وهو عصر المنطق والعقل، غيّر من الأذواق، فأخذ الناس يعترفون بأهمية الخيال والنأي عن المألوف في الفن. وتلبّست كلمة (رومانسي) صفة الشيء الجميل بغرابة، والذي يلذّ للمرء أن يتخيله لابتعاده عن الواقع. وهكذا بدأت الكلمة تبتعد عن معناها الذي اشتقت منه، وأصبحت ترمز إلى حنين النفس إلى المشاهد الكئيبة، والتأمل المثير، والجمال السحري الخارق للطبيعة، وسمّوا الشعر الذي يوحي بالتأمل، أو يثير الخيال، شعراً (رومانسياً) تمييزاً له عن الشعر الكلاسي المدرسي. وكان أول من استعمل (الكلاسيكية) ضد

(الرومانسية) كمصطلحين متناقضين، الشاعر الألماني غوتيه، ومعاصره شيلّر.

ثم عُرفت الحركة الرومانسية في إنجلترا ما بين 1798- 1830. ثم تلتها حركات مماثلة في فرنسا وألمانيا وإيطاليا. وعمّم هذا المذهب الأدب والفنون الأخرى كالرسم والموسيقا. وبهذا اتضحت النوازع الرومانسية التي حفزتها الثورة الصناعية من ناحية، والثورات المتلاحقة التي تلت الثورة الفرنسية وحروب نابليون من ناحية أخرى.

وظهر من تطور الرومانسية في القرن التاسع عشر أن العاطفة الفردية هي ينبوع الفكر والإبداع. فالرومانسي تجتمع فيه رغبات لا تُحدّ، وأحاسيس لا يكبحها زمام. ذلك أن العواطف الرومانسية أصبحت النقيض للمدرسة الكلاسيكية التي تمثل الطغيان الفكري لسلطة القواعد الفنية الصارمة. ومن هنا يمكن القول إن الرومانسية قد اقترنت -في بدء ثورتها على الأقل- بالتمرد والثورة. لإيمانها بالحيوية والدينامية، ولكون أقطابها من مشاهير المناضلين في سبيل الحرية.

وقد رافقت هذه الحركة الأدبية نشوء القوميات في أوربا، فمضى أدباؤها ومفكروها يبحثون في أعماق التراث القومي لكل أمة، ليجعلوا منه منطلقاً إنسانياً يمدّها بالقوى اللاشعورية، ومن هنا كان تأكيد الرومانسية على الفولكلور والأساطير كرموز دائمة الحيوية لأماني الإنسان.

وقد عُنيت الرومانسية (بالمضمون) كردّ فعل على عناية الكلاسية (بالشكل)، وأطلقت أجنحة الخيال بعد أن كانت القواعد الكلاسية قد قصّتها. وآمنت بالوحدة العضوية في العمل الأدبي كردّ فعل على الوحدة الفكرية الكلاسية. وأطلقت عواطف القلب البشري، بعد أن كان الكلاسيون قد كبّلوها بقيود العقل والواجب. ورغبت في إصلاح العالم بعد أن اعتبر الكلاسيون أنه ليس في الإمكان أبدع مما كان.

ويعتبر الشاعر الإنجليزي بايرون (1788- 1824) من أشهر ممثلي الرومانسية الإنكليزية. فقد جسّدها سلوكاً وشعراً. وكان قد غادر بلاده إلى اليونان، ليسهم في كفاحها من أجل الحرية، فمات فيها ضحية حمّى أصابته. وقد هزّ موته العالم الأدبي -آنذاك- بسبب شخصيته القوية، وحياته الأسطورية التي سحرت أوربا بأجمعها، فتتبعت أخبار أسفاره وغرامياته. رغم أن المجتمع الإنكليزي التقليدي كان قد لفظه، لما في حياته من تمرد وانطلاق، لا يرتاح إليهما المجتمع المستقر. فردّ عليه الشاعر بمغادرة بلاده وهو يقول: ((لقد نفضت غبار إنجلترا عن حذائي)). وصار يتنقل من بلد إلى آخر. معلناً حرباً شعواء

على المجتمعات المنافقة، في شعر يتدفق سخرية مرّة لاذعة، ومحققاً لنفسه شخصية طريفة فرضت نفسها على المجتمع، هي شخصية الشيطان. ولكنه شيطان غير الذي يرمز به الناس إلى الشر. إنه الشيطان الذي أوجده الشاعر ملتون في (الفردوس المفقود)، والذي تطوّر: فيما بعد. إلى شخصية الجبار الجميل الذي تناصبه الآلهة العداء، فيتمرد عليها، ويفخر بتمرده وثورته.

والنموذج الثاني للرومانسية هو الشاعر الإنجليزي (وليم بليك) في ثورته على العقل. ومحاولته ((زواج السماء والجحيم)) في كتابه المعنون بهذا الاسم. حيث يرى فيه أن الحياة تقوم على اندماج الأضداد، وأن فصل هذه الأضداد (الروح، والجسد، مثلاً) هو خطأ جسيم.

وإذا كانت حياة ((اللورد)) بايرون جحيماً لا يُطاق، حيث كان على علاقة آثمة بأخته لأبيه، وكاد يدفع بزوجته إلى الجنون في زواج لم يعمّر أكثر من عام واحد، فقد كانت حياة وليم بليك -أيضاً- قريبة من هذا الجحيم، حيث اتهمه أصدقاؤه بالجنون، عندما كان يؤكد رؤاه الصوفية في أدبه، ويقول: ((إن هناك رسلاً من السماء تسيّرني ليل نهار)). وقال لزوجته إنه في سن الرابعة رأى رأس الله عند النافذة، وإنه في السابعة، رأى النبي حزقيال بين الحقول، ورأى الملائكة بين الشجر.

والواقع أن تقييم الرومانسية من جديد، بعد انقضاء مرحلتها التاريخية، إنما هو إعادة اعتبار لها، ذلك أن الرومانسية هي التي فتحت الطريق أمام الحداثة الأدبية، على مستويي الشكل والمضمون.

4- السريالية:

أما السيريالية فهي الحداثة نفسها. وقد عرض لها جبرا في مقاله: (ما هي السيريالية؟)(5)، فرأى أنها نشأت عام 1913 في زوريخ بسويسرا، عندما اجتمع نفر من الشعراء الذين نفوا أنفسهم عن بلدانهم، يتزّعمهم الشاعر الروماني (تريستان تزارا)، حيث أحسوا بأن الفناء يهدد البشرية، فصمّموا على التصدي لقوى الفناء بالسخرية. واختاروا -بالمصادفة- كلمة من المعجم، تعبّر عن هزئهم. فكانت (الدادية) عنواناً لحركتهم الجديدة.

ولم يكن هدف الداديين سوى عرض السخافات في عالم ضاعت فيه المعاني. إذن فأصل الحركة عدمي كتعبير عن السخط والنقمة. وسرعان ما تكوّنت فئات دادية في ألمانيا، وأمريكا. وحين اجتمع البارزون منهم في باريس.

وكان من بينهم الروماني تزارا، والألماني ماكس أرنست، والإلزامي جان آرب، والفرنسي مارسيل دوشامب، والإسباني بيكابيا، والأمريكي جان راي، وضعوا الأسس النظرية الأولى للمذهب. وهي تتلخّص في أن الفن قمامة ودجل، وأن الحياة نصب واحتيال. وكلاهما زائلان. والباقي هو السخف وحده.

وقد انضمّ إلى الحركة الدادية أندريه بريتون طالب الطب، ولويس أراغون طالب الحقوق، وفيليب سوبو. واستلهموا في نتاجهم الأدبي ثلاثة من عباقرة القرن الماضي، ممن عرفوا بازدرائهم للبشرية، وبغضهمْ للأدب، وهم: لوتر يامون، ورامبو، جاري، وكانت الثورة ضد كل شيء هي شعارهم، حتى ليقول تزارا: ((الدادي الحقيقي يجب أن يكون مضاداً للدادا)).

ومن قلب هذا السخف نشأت الحركة السيريالية. ففي عام 1924 استعار بريتون ورفاقه كلمة كان الشاعر أبولينير قد نحتها قبل ذلك ببضع سنوات. واستعملها عنواناً لآخر مسرحياته (سيريالية). وتركيب الكلمة يعني الواقع الذي هو وراء الواقع، أو الحقيقة التي هي فوق الحقيقة. وكان بريتون قد درس الطب. واطلع على كتابات فرويد في اللاوعي. فاشترك مع سوبو في تأليف كتاب كتباه تلقائيا. أي تمشياً مع روح الدادية التي تستهدف اللغو. والكتابة دون ((تفكير)). وانثيال الألفاظ دون ضابط أو وعي. والسيريالية هي هذا ((الخلق)) (الاوتوماتي) الذي يتعدّى الواقع المكشوف إلى الواقع المحجوب (اللاوعي). واللاوعي، عند السيرياليين، هو الحقيقة الشاملة التي ينطوي عليها كل شعر ومجاز وحلم. فالسيريالية -إذن- هي ثورة النفس على سلطان العقل، من أجل بلوغ الحقيقة المحتجبة. وبذلك فالكتابة التلقائية (أو الاوتوماتية) هي جزء من لغة النفس التي في الأعماق، وليست هذراً أو لغواً.

وبهذا انتقلت الحركة السيريالية إلى التأسيس التنظيري والتقعيد. فأصدروا، في تلك السنة، بياناً كتبه بريتون، أعلنوا فيه عن ميلاد حركتهم.

ولكن الحركة السيريالية تمزقت فيما بعد، ففي الوقت الذي كان فيه السيرياليون الفرنسيون يميلون إلى نظريات فرويد التي يسّرت منطلقاً ((علمياً)) لتمرد النفس والرؤى واكتشاف الاقترانات العجيبة وغير المتوقعة بين الأشياء.

فإن السيرياليين الألمان مالوا إلى المنطق الهيغلي والماركسي. وكانت النتيجة أن أصبحت السيريالية، في أوائل الثلاثينات، مزيجاً من فرويد وماركس. على النقيض من سنواتها الأولى، قبل أن يختلف الرواد فيما بينهم سياسياً. فقد كانت سنوات سحرية. كان السيرياليون فيها كمن جاءه الوحي فرأى الدنيا رؤية

حلم عجيب. وكانوا قد تألفوا في جماعة مترابطة تجتمع في المقاهي الكبيرة. وتنتشي بالحرية: حرية الخيال، وحرية الذات، وحرية الهذر والجنون.

*

2- نظرية الشعر

1- النظرية الشعرية عند هيوم:

في سبيل نقل المفاهيم الشعرية الجديدة إلى أدبنا المعاصر يترجم جبرا إبراهيم جبرا مقالاً لألن جونز، أستاذ الأدب الإنكليزي بجامعة هل عن (النظرية الشعرية عند ت. ي. هيوم)(6) الشاعر الإنكليزي الذي ولد عام 1883، ومات عام 1917. وجاء بنظرية في الشعر تعتمد على نظرية برغسون في الحدس. فإذا بالمراس الشديد والإخلاص العنيف ((يحني)) اللغة لمنحى فكره. وبهذا يؤكد هيوم فكرة أن الشاعر هو صانع، أدواته اللغة، وأن الجملة في اللغة هي التي يجب أن تعتبر وحده المغنى. وأن الكلمات هي ((خرزات في السلسلة))، وأن المعنى يأتي عن طريق العلاقة بين المفردات أكثر منه عن طريق المفردات بحدّ ذاتها، وأن الفكرة الجديدة يتمّ التعبير عنها في اللغة. ليس بتغيير الألفاظ، وليس بنحت الكلمات الجديدة، وإنما بتغيير العلاقة بين الكلمات الموجودة. ولهذا كان هيوم يقرر دوماً: ((الإبداع معناه صور جديدة)).

ويشبّه هيوم اللغة بعلم الجبر، حيث تستبدل الأشياء الحقيقية بالرموز، وتعالج هذه الرموز وفق قوانين معيّنة مستقلة عن معانيها. وفي استعمالنا اللغة نبلغ نقطة تقع الكلمات عندها في أنماط مألوفة لعبارات مألوفة، نقبلها دون التفكير بمعانيها، فنحن نستعمل اللغة كما يستعمل الرياضي الرمز (س)، فننصرف عن التفكير بمعناه، وننظر إليه كمجرد وسيلة عددية تيسر علينا معالجته. غير أن اللغة يجب أن تولد دائماً وتجدد عن طريق الشعر. ولكن القراء يقاومون محاولة تنشيط اللغة، ويدّعون حق ملكية اللغة القديمة، يساندهم في ذلك النقاد، لأن الشعر الجديد لا ينسجم والتقاليد الشعرية القديمة.

ويتمسك هيوم برأي أرسطو في أن أعظم المزايا في الشعر هو التمكن من الكتابة الشعرية الموفقة، ومن هنا جاءت دعوته إلى (الصورية) التي كان من مؤسسيها. والتي كرّست نفسها للتجريب في الكتابة الإبداعية: الشعر الحر Vers libre. (والتانكة Tanka والهايكاي Haikai وكلاهما من الشعر الياباني).

وفي ذلك يقول فلينت في التأريخ للحركة الصورية في الشعر: ((كان هيوم هو الزعيم، وكان يصرّ على التصوير الدقيق جداً، وبتر الزوائد اللفظية، وكنّا متأثرين بالشعر الرمزي الفرنسي الحديث)).

ومن هنا كان معظم شعر هيوم يعتمد على الصور التي تحمل أحاسيس بصرية نابضة. كما نجد لديه قصائد نظمها على غرار نوع من الشعر الياباني الذي تتوقف فيه الكلمات بينما يستمر المعنى. وهو نوع من الشعر المنظوم على الوزن الخماسي الأيامبي التقليدي.

وتجد نظرية هيوم، في الشعر، خير تطبيق لها، لا في قصائده، ولا في قصائد الصوريين. وإنما في قصائد ت. س. إليوت. فهيوم، رغم رفضه الرومانسية، لم ينجح تماماً في التخلّص من أشكالها الشعرية التقليدية، ولم يتخلّص تماماً من الصيغ الشعرية التقليدية والخطابية البلاغية التي كان يمقتها في كتابات معاصريه، فقد ظل تحت تأثير الرومانسيين الفكتوريين. ومع ذلك فقد كانت قصائد هيوم، في معظمها، تمارين بارعة ودقيقة للتقنية الشعرية الجديدة. وهي غالباً ما تتسم بالمفاجأة. الأمر الذي يجعل لها جمالاً مقلقاً خاصاً بها، فهو حين يجمع بين الصور المتقابلة بتباينها، والمتصلة بعلاقة ما فيما بينها، يُرغم القارئ على سدّ الفجوة بين الصورة والصورة، فيؤدي به إلى لون من منطق الخيال.

هكذا ينقل جبرا إلى شعرنا المعاصر رؤيا شعراء المدرسة الحديثة الذين تجاوزوا الرؤيا الرومانسية، وآمنوا بأن الشعر ليس محاكاة كما كانت تعتقد المدرسة التقليدية، وليس تعبيراً كما كانت تظن المدرسة الرومانسية، وإنما هو خلق وإبداع كما تراه المدرسة الحديثة. ومن أجل ذلك رغب جبرا في إدخال هذا المفهوم الشعري الجديد إلى أدبنا المعاصر، وقيّم شعرنا المعاصر على أساسه. متعاطفاً مع الشعر العربي الجديد لكونه أحد روّاده ومبدعيه.

*

2- الشعر الحر:

ويخصص جبرا إبراهيم جبرا الجزء الأكبر من نقده للشعر، وعلى الخصوص الشعر العربي الجديد. ليس لكونه أحد روّاده فحسب، وإنما لأن ثقافته الإنكليزية قد أرادته على التجديد الشعري. فناقش (الشعر الحر والنقد الخاطئ)(7).

ورأى أن المؤثرات الأجنبيـة في الشعر الحر عندنا كانت إنكليزية، وأن روّاده جميعاً (السيّاب، ونازك، والبياتي، وصلاح عبد الصبور.. الخ).

كانوا من المثقفين بالثقافة الإنكليزية، ومن المفروض أن يساند (النقد الموضوعي) هذه الحركة الشعرية الجديدة باعتباره -أيضاً- نتاج الثقافة الإنكليزية. ولكن من الطريف أنه كان على خلاف مع حركة الشعر الحر، وأنه كان يتجاوزها إلى ترسيخ مفاهيم قصيدة النثر، ولعل هذا التناقض من عندنا، لا من عندهم. فمن المعلوم أن (الشعر الحرّ) عندنا يعني عندهم (قصيدة النثر). ولكننا درجنا على استعمال المصطلحات الخاطئة. فـ (الشعر الحر) عندنا هو شعر موزون، ومقفّى، ولكن تفاعليه تتفاوت، عدداً، بين بيت وآخر. ومن هنا خطأ تسميته ((حرّاً)). ذلك أن الشعر الحر هو الشعر الخالي من الوزن والقافية، أي هو (قصيدة النثر) التي تسمّى بالإنكليزية [Free Verse وبالفرنسية verse libre والتي كتبها الشاعر الأمريكي والت وتمان.] وكتبها عندنا أدونيس، ومحمد الماغوط، وجبرا إبراهيم جبرا، وتوفيق صايغ. ويوسف الخال، وغيرهم. والتي تعتمد على الصورة الشعرية. والإيقاع الداخلي، وتتخطى انتظام التفاعيل، ولا تحفل بالقافية إلا إذا وردت عفواً. وهي ترجمة لمصطلح Poéme en prose الفرنسي الذي وجد لتحديد بعض كتابات رامبو ((النثرية)) الطافحة بالشعر، في (إشراقات). و(موسم في الجحيم).

*

3- السيّاب:

وبدر شاكر السياب هو أحد روّاد الشعر الحر عندنا. وشعره يمثل الصراع المستمر بين الداخل والخارج، وبين الذات والذات. وهي سمة الشعر العظيم. وقد أوصله هذا الصراع إلى المأساة. وتعتبر صوره التي تجسد حسّه الصراعي بين النور والظلام في فترته الوسطى بين عامي 1954 و 1960، والرموز التي أوجدها، كالكثير من زملائه الشعراء، من مثل: المطر، والريح، والرعد، والنهر، والسنابل، وجيكور.. الخ، أخصب ما لديه.

ومن الطبيعي أن يشهر الشاعر (الأسطورة وسيف الكلمة)(8). ويبلور هذه الرموز، ويشخصها، فيجعلها أجزاء من الأسطورة التي تمثلها جميعاً، وتصبح القرية ((جيكور))، والنهر والماء والمحار ((بويب))، والصليب، والجلجلة، والقيامة ((المسيح))، والخبز، والسنابل، والشقائق ((تموز)). ومن الطبيعي أن

يلجأ الشاعر إلى الأسطورة التي تتّحد فيها كل هذه الشخصيات، وهي أسطورة تموز، ونواح عشتار عليه، وبحثها عنه في العالم السفلي، وموت الأرض أثناء غيابه. ثم عودتهما معاً، وعودة الخصب والنماء والزهر والسنابل والثمار للأرض.

ومن المصادفات السعيدة أن بدراً اطّلع على هذه الأسطورة في كتاب (الغصن الذهبي) للسير جميس فريزر، كان قد ترجم فصلين منه جبرا إبراهيم جبرا، ونشرهما في مجلة بغدادية أواخر عام 1954، قبل أن يضمّهما وسواهما في كتاب باسم (أدونيس) ترجمه عن فريز. وقد وجد فيهما بدر الوسيلة الشعرية الهائلة التي سخرها، فيما بعد، لفكرته، لأكثر من ست سنين، كتب فيها أجمل وأعمق ما عنده من شعر.

ففي قصيدته (رؤيا فوكاي) حاول السياب أن يقلّد التضمين الذي استعمله ت. س. إليوت في قصيدته (الأرض الخراب). غير أنه لسبب ما، غفل عن أسطورة تموز المضمّنة في قصيدة إليوت، رغم إشارته إلى المسيح الذي ((أنبتت دماؤه الورود في الصخر)). بيد أن ما نظم من قصائد بعد (رؤيا فوكاي) تفجر بصور من هذه الأسطورة.

وفي هذه الأسطورة يوحّد السياب بين المسيح تارة. وبين تموز والشاعر نفسه تارة أخرى. ثم يستفيض في هذا التوحيد الأخير، فتصبح القرية (أو جيكور) هي العالم كله. وتصبح بابل هي المدينة وهي كل الشرور والمباغي وهي قاتلة تموز والمسيح، ومضطهدة عشتار، أما جيكور فهي بيت لحم الميلاد، يقصدها الإنسان طالباً المعجزة:

جيكور، جيكور: أين الخبز والماء؟
والليل وافى، وقد نام الأدلّاء.
والركب سهران من جوع، ومن عطش
والريح صرّ، وكل الأفق أصداء
بيداء مافي مداها ما يبين به
درب لنا، وسماء الليل عمياء
جيكور مدّي لنا باباً فندخله
أو سامرينا بنجم فيه أضواء.

أما المدينة فـ ((رحى)) تطحن شرايين المسيح وتموز والشاعر، أملاً بالفداء. والمعجزة لن تحدث بسهولة:

نزع، ولا موت

نطق، ولا صوت

طلق، ولا ميلاد

مَنْ يصلب الشاعر في بغداد؟

مَنْ يشتري كفّيه أو مقلتيه؟

مَنْ يجعل الإكليل شوكاً عليه؟

وجاءت مجازر الموصل وكركوك عام 1959 فاشتد إحساس السياب بتفاقم الشر، إلى الحدّ الذي جعل فيه أبطال أسطورته يتمرّغون في حمأة الجحيم. والجحيم عنده هو المدينة، أو بابل. وجعل سر بروس، الكلب الثلاثي الرؤوس، والذي يفترض فيه أن يحرس المدينة، يعمل، كالخنزير، حقده في الإنسان:

ليَعْوِ سر بروس في الدروب

في بابل الحزينة المهدمة

ويملأ الفضاء زمزمه

يمزّق الصغار بالنيوب، يقضم العظام

ويشرب القلوب

أوّاه لو يفيق

إلهنا الفتي، لو يبرعم الحقول

لو ينشر البيادر الخضراء في السهول

لو ينتضي الحسام،

لو يفجّر الرعود والبروق والمطر

هذا التفجع المراسيمي أدخله السياب على الشعر العربي المعاصر لأول مرة، فجعل منه ما يشبه تعليق (الكورس) على أحداث الصراع في المأساة. والمأساة هنا هي مأساة المدينة كلها، مأساة الأرض التي ضربت بسياط اللعنة والعقم والجفاف:

عشتار ربة الشمال والجنوب

تسير في السهول والوهاد
تسير في الدروب
تلقط منها لحم تموز إذ انتثر
تلمّه في سلة كأنه الثمر
لكن سربروس بابل- الجحيم
يخبّ في الدروب خلفها ويركض
يمزق النعال في أقدامها، يعضعض سيقانها اللّدان، ينهش اليدين
أو يمزق الرداء.
ليعوِ سربروس في الدروب
لينهش الآلهة الحزينة، الآلهة المروعة
فإن من دمائها ستخصب الحبوب
سينبت الإله، فالشراع الموزعه
تجمعت، تململت، سيولد الضياء
من رحم ينزّ بالدماء.

لقد وحّد السياب بين الشاعر والإله القتيل، إيماناً منه بدور الشاعر في إنعاش قوى المدينة، ولو بموته.

ولكن شعر السياب في مرحلته الأخيرة ذاتي، بعيد عن القضايا العامة. ورغم ذلك فقد أضاف السياب امتداداً صاعداً للخط البياني الشعري، ووصله بطاقة عنيفة فاعلة، وذلك حين أدخل أساليب وأنماطاً لم تكن في الحسبان، وأقحم في الشعر نواحي من النفس البشرية لم يمسها الشعراء السابقون إلا من بعيد. فقد أعطى الشعر العربي المعاصر حساً درامياً لم يكن مألوفاً من قبل، وتمكن من إبداع رموز ذات جذور عربية، ومعانٍ كونية، وأكسب الشعر شباباً وعنفواناً جديدين، وأخرج الشعر العربي من طريق كاد يكون، في نهاية الأربعينيات، مسدوداً، إلى آفاق عريضة من التجربة الإنسانية المعاصرة.

ولقد كانت حياة السياب أشبه بالأسطورة. وكما قال الشاعر الإنكليزية جون كيتس عن شكسبير: ((كانت حياة شكسبير قصة رمزية. وما كتاباته إلا التعليق والشرح عليها)). فإن هذا القول ينطبق على السياب نفسه، فحياته كانت دراما مأساوية، في ظل ظرف معيّن من التاريخ، في ربع قرن من زمان مفعم بالمرارة والأحداث.

ولعل من حسن حظ بدر أنه استعمل الرمز والأسطورة على نحو من البدائية كان يأخذها عليه الناقد جبرا إبراهيم جبرا(9). ولكنه لم يكن له محيد عن هذه ((البدائية)). فقد كانت المعاني تشغله وتثيره وتسهده. وكانت نفسه تفيض فيضاً جارفاً، في ظروف تحتم إيصالها إلى أكبر عدد من الناس، في أقصر وقت ممكن، لأنها مباشرة، وأولية، ومهمة في الوقت نفسه. فلم يكن ثمة مجال للرموز الباطنية المغلقة التي لا تدركها إلى القلة المثقفة. وكان السياب، في كل ما كتب، فاتحاً لأرض جديدة، لا حاجة فيها للإيحاءات المبهمة. وهناك يقيم بيارقه: كبيرة، صريحة، ناصعة. ولم يكن يطلب من قرائه حيرة إزاء أعماقه، ورغم ذلك فقد استطاع أن يجعل من مجموع شعره كتاباً مليئاً بما يشبه السر الموحي.

لقد كان شعر السياب حتى عام 1960 مليئاً بالقضايا العامة. وأجود هذا الشعر تضمّنه ديوانه (أنشودة المطر) الذي هو شعر القضايا العامة. الاحتجاج والأسى والغضب على ما يقع في العراق أو الوطن العربي أو العالم. ومعظم هذا الغضب جاء صريحاً دون مواربة. وعندما صار يعاني من ملاحقة السلطات لما كان يعتنقه من فكر ومبادئ، بدأ ينعطف شيئاً فشيئاً نحو الإكثار من الرموز والمواربة الفنية التي تحقق له شمولاً أكبر في القصد. وهكذا منذ أواسط الخمسينات، وبعد إقلاعه عن النشاط الحزبي، بدأ يعمد إلى استخدام الرموز الأسطورية بكثرة.

وتحتضنها جميعاً لديه أسطورة (تموز) التي تهيئ له قناعاً تراجيدياً كقناع البطل في المأساة الإغريقية. أما في شعره المتأخر (شباك وفيقة، والمعبد الغريق) فقد أصبح الشاعر يمزج بين أسطورتين هما: الأسطورة البابلية المعروفة، والأسطورة الجديدة التي راح يبتدعها: أسطورة (جيكور). والصلة بين الأسطورتين مباشرة ووثيقة، لأن كلتيهما -لديه- هي أسطورة الماء والخصب وتخطّي الموت. وللشاعر في هذه التموزيات الجيكورية شخصية مأساوية تتكلم بصوت هو في الغالب أكثر من صوت البطل بمفرده: إنه صوت المدينة، أو صوت الأمة. وهذا القناع الجديد ييسّر له تصعيد الغضب والاحتجاج، وتصعيد التفجع.

ويجد بدر نفسه بعد عام 1961، وتحت وقر ظروفه القاسية، ينعطف برؤيته شيئاً فشيئاً من القضايا العامة إلى مأساته الشخصية. ولعل هذا الانعطاف بدأ في قصيدته (شبّاك وفيقة). والواقع إن قصائد وفيقة هي المرحلة التمهيدية لأيوبيات السياب، أو هي وقفة قلقة بين تموزيات تمثل صراع المدينة المحتضرة

من أجل ميلاد جديد. وبين أيوبيات تمثل صراع الشاعر المحتضر نفسه، من أجل ميلاد جديد.

ودراسة هذه القصائد الأربع (.. قصائد وفيقة في ديوان المعبد الغريق) تعني شيئاً جديد في حياة السياب، ذلك أن أحداً لم يذكر أن السياب أحب فتاة في جيكور تدعى (وفيقة). ولكن جبرا إبراهيم جبرا يؤكد أن بدراً حدّثه في أواخر عام 1960 أنه بدأ يتذكر فجأة فتاة أحبها في صباه، تدعى (وفيقة). وأنها ماتت صبية. وكان شبّاكها الأزرق يطلّ على الطريق المحاذي لبيته(10).

ثم طلع السياب بقصيدته (شبّاك وفيقة) التي يستخدم فيها رموز برسيفوني حبيبة إله العالم السفلي، واورفيوس النازل إلى العالم السفلي لاسترجاع يوريديس، وبنيلوب التي تنتظر أوديسيوس، وعشتروت/ افروديت التي ينشق عنها المحار، ((تسير من الرغو في مئزر))، فيرى شبّاكها حبل النجاة من الموت:

شفاهك عندي ألذّ الشفاه

وبيتك عندي أحب البيوت

وماضيك من حاضري أجمل

هو المستحيل الذي يذهل

وقصيدة (المعبد الغريق) بناها الشاعر على خبر غريب هزّ نفسه، وأثار خياله، عن معبد في الملايو، غرق بأكمله قبل ألف سنة، في بحيرة شيني، إثر زلزال عنيف. والقصيدة غريبة، مضطربة، قلقة، غامضة، يضع الشاعر لها بضع حواشٍ لا تساعد كثيراً على فهم مراميها. وأول ما يذكر هو افتتانه بالعالم السفلي، وإحساسه بأنه ثمة وجود عجيب هناك لم ينل منه كونه قد استقر في الأعماق.

والواقع أن السياب هو شاعر الحياة الذي لم ترأف به الحياة: فقد وجد نفسه لثلاث سنوات طوال يتأمل وجه الموت وهو يحوّم فوق رأسه. وقد نعى بدر نفسه في قصيدة تلو قصيدة، مع وعي عنيف بغزارة الحياة. وقد اتّهم السياب من قبل اليمين واليسار على السواء، فقد خرج على الشيوعيين منذ عام 1955 لموقفهم من قضية فلسطين، ولأنه وجد أنه أكبر من أن يستخذي لسياسة تفرض عليه من حيث لا يدري. وهذا ما جرّ عليه أنواعاً من الاضطهاد بعيد ثورة عام 1958 فحورب في رزقه، وفُصل من وظيفته، ومُنع من العمل في أية وظيفة

أخرى، واعتُقل أكثر من مرة. ثم اشترك في الحملة الصحفية التي قامت بها جريدة (الحرية) بعد مجازر الموصل وكركوك، فأعلن عداءه للشيوعيين. ولم يعد ينخرط في أية جماعة سياسية منظمة، وكان يردد: ((إنني لا ملتزم. لا ألتزم إلا حسّي الشخصي بالعدالة والإنسانية. لن يكون شعري إلا من وحي إيماني الشخصي)).

وبعد أن نشر السياب مجموعته (أنشودة المطر) عام 1960 أُعيد إلى وظيفته، غير أن المرض عاجله، وعندما حضر مؤتمر الأدب العربي المعاصر في روما في خريف 1961 كان يجد صعوبة في المشي. وفي العام التالي جعل المرض يقعده أياماً. وكانت رغبته أن يُعالج في بيروت، ثم في أوربا، وقد أوقعته رغبته الملحّة هذه في العلاج بالخارج في تناقضات عديدة، أثّرت على علاقته مع بعض صحبه ومحبيه. وذهب إلى لندن للعلاج. ولم يُفلح. وعاد بعد أشهر كسير الخاطر. وألقى به المرض في الفراش. فحُمل إلى مستشفى في الكويت، حيث توفي عام 1964 عن ثمانية وثلاثين عاماً.

4- أدونيس:

أما أدونيس (الشاعر بطلاً عبر التناقضات)(11) فيحلّق أحياناً كالنسر، حيث يصعب اللحاق به. ولكنه يُرى وهو يعلو ويسفّ، ويدور ويحوم، ويحلّق من جديد. وفي رؤيته متعة كالمتعة المتأتية عن مشاهدة (الرجل على الأرجوحة الطائرة): تخشى عليه السقوط وهو يدور ويقفز في الهواء، وأنت تعلم أنه أبرع من أن يسقط. وهو يبدو وكأنه يتحدّى قوانين الحركة الإنسانية، فتفرح لأنه يحقق ما يستحيل عليك أن تحققه... والوحش الأكبر في الشعر هو التكثيف اللفظي الذي لا يقنعنا بأنه تكثيف فكري أو رمزي أو حسّي، إنه تكثيف أشبه ببدلة حديد يلبسها الرجل، فيتعذر عليه الرقص، في اللحظة التي يريد فيها أن يرقص. وإذا الألفاظ بدلاً من أن تصبح ريشاً في جناح الشاعر، تتحول إلى خيوط في شرك يوقع به.

هذا هو رأي جبرا إبراهيم جبرا في شعر أدونيس في ديوانه (المسرح والمرايا). والواقع إن معظم قصائد الديوان معنون بكلمة (حُلم) الموازية للرؤيا. ومن طبيعة الرؤيا أن تكون غامضة لا مغلقة، فإذا أغلقت تحولت إلى لغز، وتضاءل تفاعل القارئ معها، لانعدام الهزّة الجمالية فيها.

ولفهم شعر أدونيس في ديوانه (المسرح والمرايا) لابدّ من العودة إلى ديوانه السابق (كتاب التحوّلات في أقاليم الليل والنهار) الذي صدّره بعبارات للنفّري. والنفري هو أحد متصوفة القرن العاشر الميلادي في العراق، وقد اشتهر بكتابيه (المواقف). و(المخاطبات). وفي كلٍ منهما تلخيص مركّز لتعاليم الصوفية. والكلمة التي يقتبسها أدونيس من النفري هي (كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة). وهي تلخيص ((لموقف)) أدونيس الشعري كله، والذي يتسم بالتعالي على المعرفة، والصلة بالذات العلوية، وتدفق العبارات التلقائية.

ولكن أدونيس عندما يفلح في التركيز والإيجاز يذهل القارئ بقدرته على خلق الصورة الفسيحة، وما يتصل بها من قوى موحية بالمعاني:

بكت المئذنه

حين جاء الغريب، اشتراها

وبنى فوقها مدخنه

هذه قصيدة كاملة. ومثلها كثير.

والظاهرة اللغوية التي يجدها القارئ في هذا الديوان هو التكرار، حتى إن كلمات الديوان كله تنحصر في أربعين أو خمسين كلمة، على ما يرى جبرا إبراهيم جبرا. وحين تتكرر الكلمة تصبح متكأ لا منطلقاً. ويتعثر بها القارئ بدلاً من أن تدفعه إلى شيء لاحق. إن كلمات محدودة مثل (الصوت) ومشتقاتها هي التي يعتمد عليها الشاعر في تعامله، غير أن هذا لا يعني فقدان طاقة الإيحاء الكامنة في كل لفظة. فالكلمات التي يستخدمها أدونيس غالباً ما تكون عناصر طبيعية، يملأها بالإيحاء التصويري الذي يمنحها طاقة هائلة على الإشعاع الموحي. إن ألفاظاً مثل: المرايا، النهر، الحجر، العصفور، النار، التاريخ، الرماد، الحلم، المدينة، الزمن، الفضاء، الشمس، الساحر، العرّاف، الركام، العالم، غالباً ما تمتلك في شعر أدونيس دلالة ثانية أعمق من دلالتها المباشرة. وهو إذ يمنحها هذا المعنى الجديد فإنما ليغوص بها في قلب الشعر ورمزية الأشياء. فالمرايا: سطح وعمق، والنرجس: زهرة وأسطورة، والشعر: نظم ورؤيا، وأدونيس يطلب دوماً الأعمق والأروع، متوغلاً في مجاهل الذات والتاريخ والعالم.

و (النرجسية) هي ما يأخذه جبرا إبراهيم جبرا على أدونيس. ولكن كيف يمكن للتعبير الشعري أن يتوهج بحرارة الانفعال إلا من خلال الذات الشاعرة،

العالمة، المنتشية، المتنبئة؟ إن الشاعر في حالة الذهول الشعري يغدو كل شيء. ويحلّ في كل شيء: يكلّم الأشجار والأحجار.. ويمتطي صهوات الريح. ومحاسبتنا له بمنطق العقل البارد فيه جور كبير، إذ كيف نحكم على معاناة التجربة الشعرية الصوفية من خارجها؟ فالأنا، في كل شاعر مبدع، طاغية طغيانها في كلام الأنبياء. والنبي لابدّ أن يتحدث عن رؤيا، وعن نوع من المعراج. ومن هنا كان تعاطف أدونيس مع (مواقف) الصوفية، ومع مَنْ تخطّوا العقل والفلسفة إلى الإيمان المتأتي عن طريق الحدس الصوفي أو الديني أمثال الغزالي الذي يفرد له أدونيس قصيدة (السماء الثامنة، رحلة في مدائن الغزالي) التي يسري فيها الشاعر عبر التاريخ، فيرى عذاب الإنسان، ومهانة الوطن، في معراج رؤيوي، يرى فيه السماوات بموازاة واقع أرضي يسوده الظلام والعقم والسقوط.

والموازاة بين هذين الموضوعين تخلق نوعاً من المقارنة والمفارقة المؤلمة بين المثال والواقع، يقول أدونيس:

ودّعني جبريل، قال: ((حدّث بما رأيت))
واختفى البراق
حدّثت
تمّ الحكم والفراق

وسوف تفنى أمتي بالطعن يستأصل في نهارها وليلها، كأنه الطاعون. من أجل أن يطهّر الجذور، يستأصل الطاعون.

وتكون النهاية هي رفض الشاعر لكل هذا العالم اليابس كالنبات:

رفضت وانفصلت
لأنني أريد وصلاً آخر، قبولاً مثل الماء والهواء
يبتكر الإنسان والسماء
يغيّر اللحمة والسّداة والتلوين
كأنه يدخل من جديد
في سفر النشأة والتكوين.

وبالطبع فإن جبرا عندما يتبنى (المنهج الموضوعي) في النقد الأدبي، فإنه سيرى أن تضخم الذات النامية لدى شاعر كأدونيس هو مرض أقل ما قال عنه

إنه ((نرجسية)). بينما هي -في الأصل- رؤيا الشاعر المبدع التي تقترب من رؤى الأنبياء والمتصوفين.

وما يأخذه جبرا إبراهيم جبرا على أدونيس -أيضاً- في ديوانه (أغاني مهيار الدمشقي) هو محاولته الفكرية الواعية التي يفرضها على شعره، وتجنيده للأشياء والإشارات والرموز، بشكل يوحي بإقحام ثقافة الشاعر على رؤاه، فهو يتوحّد تارة بأوديس، وأخرى بفاوست، وثالثة بسيزيف، ورابعة بزرادشت... الخ.

وأن تكون هؤلاء جميعاً، فأنت لست أياً منهم. إذ إن لكل واحد من هؤلاء معنى معاصراً خاصاً. أما أن تحاول الجمع بين هؤلاء الأبطال- الرموز في كيان واحد، فقد تهربت من المعنى الحقيقي لكل منهم، وجعلت من الشخصية التركيبية شخصية مفتعلة.

ولكن هذا النقد ينسى أن التجربة الحياتية المعاصرة هي من الغنى والتعدد بحيث لا يمكن أن يعبر عنها موقف واحد، أو شخصية أسطورية واحدة. لأن للتجربة الحياتية أكثر من موقف ووجه. وتعدّد استخدام الشاعر لهذه الرموز الأسطورية إنما يعني أنه في موقف ما يشبه سيزيف، وفي آخر يشبه أوديسيوس، وفي ثالث هاملت، وفي رابع الحلاج... الخ، وهذا لا يعني ((شخصية تركيبية مفتعلة)). وإنما يعني وحدة الشخصية في وجوهها المتعددة، ذلك أن الألوان ليست أبيض أو أسود فحسب، والحياة ليست خيراً أو شراً فحسب، ومن هنا تتوحد شخصيات عديدة في ذات الشاعر، أو إن الشاعر يرى نفسه في شخصيات عديدة تعبّر كل واحدة منها عن جانب من الشخصية، أو عن موقف من مواقفه الفكرية أو الحياتية، فيصبح الشاعر هو مهيار، وهو المسيح، واوديس، وسيزيف وزرادشت...

*

5- يوسف الخال:

وتقييم جبرا إبراهيم جبرا للشعر العربي المعاصر لم يشمل الشعر الحر وحده، وإنما تعدى ذلك إلى تقييم نتاج شعراء (قصيدة النثر) من أمثال يوسف الخال، وتوفيق صايغ، ورياض نجيب الريسّ. ولا شك أن عرض نتاج شعراء (قصيدة النشر) أمر يتسم بالجرأة والشجاعة، في نهاية الخمسينيات، حيث بدأت (قصيدة النثر) تكافح لتجد لها أرضاً صغيرة في أدبنا المعاصر، وذلك بمساعدة

جماعة مجلة (شعر) التي كان الناقد جبرا واحداً من أعضائها. ومن كتّاب (قصيدة النثر) أيضاً.

ففي مقالته (المفازة والبئر والله)(12) يحاول جبرا إبراهيم جبرا إلقاء بعض الضوء على شعر الشاعر اللبناني يوسف الخال، رئيس تحرير مجلة (شعر). فيرى أن الخال هو أحد الشعراء المهّمين الذين يصورون الجدب بالرمز التموزي القديم، وهو رمز دائم المعنى، متجدّده، لأنه مستقى من تجربة الإنسان الأولى، كما إنه الرمز الذي يفتح للإنسان باب النجاة في آخر رواق العذاب والألم. فالأرض الخراب يأتيها الدم، أخيراً، ليبعث القمح والخصب. ورغم أن الرمز التموزي قديم في أساطيرنا ومعتقداتنا الشعبية، فإن استخدامه في الشعر أمر جديد، فقد وظّفه شعراؤنا في شعرهم، من خلال قراءتهم للشعر الغربي، وعلى الخصوص شعر ت. س. إليوت.

وديوان (البئر المهجورة) ليوسف الخال يكاد يكون قصيدة واحدة. تتنوع فيها عملية اكتشاف الجدب في النفس الفردية والجماعية. واستصراخ البعث. الأرض والمياه هما تموز. وتموز هو المسيح. والمسيح هو الإنسان. وهذه المعادلة الرمزية هي الأساس في كل قصيدة تقريباً:

عرفت إبراهيم، جاري العزيز، من
زمان، عرفته بئراً يفيض ماؤها
وسائر البشر
تمرّ لا تشرب منها، لا ولا
ترمي بها، ترمي بها حجر
وحين صوّب العدو مدفع الردى
واندفع الجنود تحت وابل
من الرصاص والردى
صيح بهم: تقهقروا، تقهقروا
في الملجأ الوراء مأمن من
الرصاص والردى
لكن إبراهيم ظل سائراً
وصدره الصغير يملأ المدى

والشاعر هنا لا يكتفي باستخدام التراث الأسطوري، وإنما هو يبدع أسطورته الجديدة المماثلة للقديمة، والتي يجعل فيها إنسان اليوم هو تموز، وهو المسيح الفادي. ولكن أهل ((المفازة)) لم يقدّروا هذه التضحية، فاتهموه بالجنون.

يقول السير جميس فريزر في (الغصن الذهبي) إن الشعر السامي يكثر فيه تشبيه حياة الإنسان بالنبات. ولم يكن هذا التشبيه، لدى القدماء، من قبيل المجاز المجرد، بل كان لهم شيئاً أقرب إلى الواقع، حسب إدراكهم له: فالطبيعة كلها واحدة، وأجزاؤها ومظاهرها متحدة الجوهر. والقوى التي تسيّر بعضها لابد أنها تسيّر البعض الآخر. وقد رمزوا إلى ذلك كله بالديمومة التموزية التي يتساوى فيها الزرع والضرع، فقوى الخصب والمحل واحدة في الإنسان والحيوان والنبات. ومصدرها التراب والماء. وقد انتقلت هذه الفكرة، فيما بعد، إلى أديان الحضارات اللاحقة، وأصبحت عنصراً فعالاً في الشعر الديني والصلوات.

وفي شعر يوسف الخال وغيره من الشعراء التموزيين كالسياب، وأدونيس، وخليل حاوي تبرز هذه الفكرة السامية القديمة من جديد، فقد اشترك الشعراء التموزيون في مسح هذه ((المفازة))، بحثاً عن الماء والبذار، بأسلوب مراسيمي متقارب، وتخطّوا الخراب إلى كوامن البعث والإحياء، المتمثلة في النهر و((بويب))، وفي البحر رمز الحياة والأزل، الجالب بعبابه الذهب والفضة والرخام والعاج، وفي البئر التي يفيض ماؤها من جديد.

والفكرة الدينية القائلة بأننا من تراب تندمج برمز التراب كبيت رحم، وبرمزه الآخر ككفن، فتصبح الأرض الولادة، والموت والولادة من جديد. ((وحدها البقاء)). وهذا البقاء يتمثل في قدم الإنسان، فهي ((من تراب)) وهي مغروزة فيه مع الجذور.

والإحساس العنيف بالعطش، وبضرورة استجابة النهر، هو جزء من الصلاة الحزينة التي تتخلل الديوان كله. والعطش هو رمز الجدب الأول، وهو يتحول إلى أشكال عديدة من ألم الإنسان الصارخ في وجه السماء. ويتجاوز الشاعر عطشه إلى عطش قومه، ثم إلى عطش الإنسانية. وعطشهم هو عذابهم. وهو ناجم عن الخطيئة. ولكن الخطايا نفسها آن لها أن تُغتَفَر من أجل خصب جديد:

متى تمحى خطايانا؟ متى

تورق آلام المساكين؟

أعطشان؟ خذ الصخرة واضربها
أفي العتمة؟ دحرجها عن القبر
وإما عضّك الجوع فهاك المنّ
والسلوى، وإمّا صرت عريانا
فخذ من ورق التين رداء
وفي التجربة الكبرى تصبّر صبر
أيوب. ولا تبلغ إذا ما استفحل
الشر. صليب الله مرفوع
على رابية الدهر.

وفي هذه المغفرة تفجير للحياة، واستنباح لقوى الإزهـار. وهـي عنـد الخـال تتم بالعودة إلى الله. والله عنده هو المسيح، وهو الإنسان، والثلاثـة عنـده واحـد: الأرض والمياه هما تموز، وتموز هو المسيح، والمسيح هو الإنسان، وبه يتحقق القضاء على الموت. ورؤيا الشاعر هنا هي رؤيا دينية نادرة في الإبداع العربـي الحديث، رؤيا لا تدركها إلا القلـة المختـارة بعد المعانـاة والتمـرد، رؤيـا تذكرنـا بالشعراء الميتافيزيقيين الإنكليز.

6- توفيق صايغ:

في مقاله (في جبّ الأسود)(12) يتحـدث جـبرا إبراهيـم جـبرا عـن توفيـق صايغ في ديوانه (ثلاثون قصيدة). ويرى أن هذا الديوان هو من أجرأ وأعمق ما صدر في العربية من شعر، أما الجرأة فهي في اللغة، والتجديـد، وسـوق الألفـاظ علـى غيـر مـا يتوقـع القـارئ. وأمـا العمـق فهـو فـي المعـاني الكامنـة وراء هـذه الألفاظ. ذلك أن شعر ((الصايغ)) ليس ثورة على عمود الشعر وإيقاعـه الغنـائي فحسب. وإنما هو ثـورة علـى فراغـه مـن تجّربـة الإنسـان الجديـد. هـذا الإنسـان التوّاق إلى التجربة، العاشق نبض الحيـاة، الـذي يـرى فـي وسـط الفـراغ والسـأم مبرراً لبقائه.

قضيته الكبرى هـي النفـي، إنـه منفـي حتـى فـي خضـم المـدن والجمـاهير. والنفي هو موضوع الديوان كله. وهذا النفي -يراه- مجابهة مقلقـة للـه مـن قبـل الفلسطيني:

أنت الذي حكمت عليّ بالنفي
وعيّنت في المنفى منازلي
وصمت جبيني
وفررتني في اللامكان
أفتّش عن كفارة
تحمل لي صكّ الفداء.

ولكن نهاية البحث والاستغوار في المنفى هي التجربة القاسية. إنها ((جبّ الأسود)). الجبّ الذي ألقى فيه الملك الفارسي الجائر النبي دانيال. ودانيال هو منفي آخر. فهل يستطيع الشاعر أن يخرج من بين الأسود حياً كما خرج النبي دانيال؟ أينزل الله له ملاكاً يسدّ أفواه الوحوش ليخرج وقد ازداد قوة على مقارعة الخصوم، أم يقع ممزقاً بين البراثن والأنياب؟

وفي ديوان ((الصايغ)) نغمة دينية مسيحية قوية هي في الشعر العربي المعاصر شيء جديد. ذلك أنها لا تصدر عن الإيمان بقدر ما تصدر عن الشك، ولا تنشد التسابيح بقدر ما تنشد القلق والحيرة والألم:

سياط جلاديك كفتني
محبي معذبي، ألا تكفيك؟

إنها معاناة المسيح كما قد يتغنّى بها داود في مزاميره، فأثر التوراة، والإنجيل، متغلغل في تفكير ((الصايغ)) الشعري، وفي صوره وأسلوبه. ومن هنا يجد القارئ غموضاً في بعض قصائد الشاعر، لإشاراتها الخفية والصريحة إلى تفاصيل لا يلمّ بها إلا عارف التوراة، فإذا أضفنا إلى ذلك الإيجاز المشحون، وضنّ الشاعر إلا بالضروري من الألفاظ، وعلى الخصوص النعوت، أدركنا بعض الصعوبة التي نمتحن بها في هذا الديوان.

ولعل إعجاب الناقد جبرا بشعر (الصايغ) حتى في جرأته في استعمال الألفاظ العامية الأصل (مثل: قدمي نطنطا. معمست أيامي). يعود إلى علاقة الصداقة التي تجمع بينهما، والناجمة عن روابط عديدة: النكبة الفلسطينية، ورابطة الدين المسيحي، ورابطة (قصيدة النثر).

وقد كان ((الصايغ)) يشتغل بالتعليم في الجامعات الأمريكية والإنكليزية. بعد أن انصرف عن الشعر، حين رأى انصراف الجمهور عنه، وقد وجد في

الأسطورة الوسيطة الموازي لقضية الفكرية. فهو (وحيد القرن)، ذلك الحيوان الوحشي الذي يعيش في الآجام. وحيداً كإله، يبحث عن ((العذراء المتعذرة الوجود))، والذي يستحيل صيده إلا بالحيلة. ولقرنه العاجي فوائد جمة منها أنه إذا غمس في السّم أزال عن السم صفته القاتلة، وأنه يسهّل على النسوة مخاضهن، ويشدد في رجالهن العصير. ولن يكون الإيقاع به إلا عن طرق عذراء تغويه فيضع رأسه ذا القرن الوحيد في حضنها. وعندها يكون موته على أيدي الصيادين الذين هم في انتظاره. إن موته في حبه، وتلك هي أسطورته:

أبداً يطاردونك

وحوش الغاب ليست

أشد عليك من

القانصين الرشاق

يطاردونك. وتطاردها، معاً

ليحملوا الموت لك

لتحمل لها المحبة والعبادة

لتحمل الموت لك.

و(العذراء) هي قضية الشاعر، وهي الوحيدة التي يطلبها، عازفاً عن النساء كلهن. يطلبها ظناً منه أنه كفارس في العهد الوسيط، ينقذ عذراء قيّدت على صخرة، من عدو يرى، وأعداء في الخيال، ولكن العذراء تطلب عنفاً جسدياً. تطلب أن تفتض بكارتها وتدمى، وهو يريدها دونما جسده. يضع قرنه السحري في حضنها، لا ليستنزف دمها، بل دمه هو، فتجد العذراء أنه ((أسطورة معكوسة))، إنه:

البطل الضحية

يطلب، لا

يخلّص، الخلاص

وكان توفيق صايغ قد أحب فتاة من لندن تدعى (كاي). كانت ملهمته في شعره. تغويه وتعذبه في آن. وقد أصدر لها ديواناً شعرياً أسماه (القصيدة ك).

والواقع أنه ليس من السهل دخول عالم توفيق صايغ الشعري. فهو عالم الحياة المعاصرة بكل تناقضاتها وفجائعها وقمعها واضطهادها. ولذلك يلجأ

الشاعر إلى المسيح. ومع أن المفروض أن تكون الحبيبة محور ديوانه (القصيدة ك) إلا أنه لم يخاطبها فيه إلا في ثلاث قصائد. ويظل المحور الأساسي في الديوان هو المعاناة المرّة في عالم النفي والتشريد. واللجوء إلى المسيح لا كرمز تموزي للخلاص، وإنما كإله فادٍ، على المرء أن يتبعه ويعشقه ويتوحّد به.

أما ديوانه الثاني (معلّقة توفيق صايغ) فيدور حول مريمين: مريم الهدوء، ومريم الصخب. مريم القلب، ومريم الجسد. إنهما أمه. وكاي. فبعد وفاة أمه ظل يراها رافعة سيفاً من نار، لتقيه به. بينما تشهر الحبيبة كاي سيفها ضده:

والتقى السيفان في

شبه صليب

رفعت عليه

وقد أدخل الشاعر رسالة القديس جيروم إلى جوليا، في صلب معلّقته، تأكيداً على بعض تجربته: رؤى الجسد الفاحش تنهك الناسك في صحرائه، فيرتمي على قدمي المسيح، يسقيهما بدموعه، محاولاً إخضاع ثورته بالصوم والصلاة.

والحق أن ((المعلّقة)) وضع أيوبي صادر، لا عن آلام الجسد، كما في سفر أيوب، أو في أيوبيات السياب في مرحلته الأخيرة، وإنما هي صادرة عن تحرّق ذهني متفجر وحاد، لكن شعر ((الصايغ)) ظل حبيس دوائر القلّة من العارفين، ذلك أنه لم يتبّن قضية كبرى، ولم تتبنه مؤسسة كبرى، ولم ينزل إلى مستوى المهاترات والمناظرات العلنية. فظل تأثيره والتأثر به نادرين.

وظل شعره، كما يقول جبرا، موضوعاً على الرف، كقنابل موقوتة، لابد يوماً أن تنفجر. لأنه شعر لا يعبر عن عصره فحسب، بل ويتجاوزه إلى التنبؤ المستقبلي، ولعل انصراف الشاعر عن كتابة الشعر، واللجوء إلى الصمت، كنوع أقسى من العذاب، ما جعل معاناته تتفاقم. فقد كان الشعر يستنفد بعض معاناته. و((يطهّر)) شيئاً من عذابه.

وكان توفيق صايغ قد علّم في جامعات إنكليزية وأمريكية. ثم عُرض عليه، بعد إصداره ديوانين من الشعر، أن يعود إلى بيروت، ليرأس تحرير مجلة جديدة للشعر، يقولبها حسب ما يريد، وكان قد سئم حياة النفي والغربة. فقبل العرض بسرعة، واتفق مع (منظمة حرية الثقافة) على إصدار مجلة (حوار) التي جعل منها قصيدته المتوالية مرة كل شهرين. غير أنه اصطدم بردّ فعل عدائي، وشعر، من جديد، أنه طريد صيادين لا يعرفهم. وفي غمرة هذا الشعور العنيف

كتب قصيدته (بضعة أسئلة لأطرحها على الكركدن) 1963. كتبها وهو يعتقد أنه لن يكتب شعراً بعد (المعلقة) ومرة أخرى وجد في رموزها مخرجاً شافياً لما يعتمل في نفسه. فلئن يوقع الصيادون بالكركدن ورأسه في حضن عذرائه، فإنه لن يرفض الموت، ما دام قد امتلك العذراء بعفته. رغم علمه بأنها تريد منه ما لم يخلق هو له. لقد كان دوماً الطريدة والضحية الهاربة من وجه الصياد.

وقد أخذت المجلة كل وقته، وأفنى شخصيته في شخصيتها، تلك الجنّيّة النهمة التي راحت تطالبه بوقته كله، وبعبقريته كلها، حتى ما عاد يعيش، لسنوات أربع ونيف، إلا لها.

غير أن المجلة لعبت معه ذلك الدور نفسه الذي لعبته كاي: متّعته، وعذّبته. وأخيراً هدّدت بتشويهه. ولما أصدر بيانه في أيار عام 1967 يعلن فيه إغلاقها، ويطالب الأمة العربية بمن يتبرّع لتمويلها، ليصدرها من جديد. لم يعنه أحد. فأصدر خاتمة قصائده -بعد صمته الطويل- بعنوان (أيضاً وأيضاً). وهي ثماني (قصائد حب) موجهة إلى امرأة. عن عذاب نهائي مريع. في القصيدة الأخيرة منها نرى الحبيبة تأتي جثته الصريعة الدفينة، كجثة المسيح في القبر، فتكسر الختم، وتدحرج الصخر، لا لتغسلها بالدموع، بل لتبحث عن موضع في يد أو قدم لم يثقبه مسمار، لتغرز فيه مسماراً أو أظفاراً:

تتيقنين أن قطرة
من دم لم تتبق
أو نسمة من حياة
تفقئين المقلتين
تشققين الجثة
ينعشك النتن
تخرجين بالرحم
تنثرينها: فلا بعث
ولا وقاية قبر أو كفن.

هكذا عاش توفيق صايغ، وعانى (ضغوط النار في الجوهر الصلب)(14). ثم مات عام 1970.

وهكذا كان تقييم الناقد جبرا إبراهيم جبرا للشعر الجديد، على ضوء (المنهج الموضوعي الجديد): رغبة في تأكيد مفهوم (المعادل الموضوعي) من خلال استخدام الأساطير التي أصبحت ميزة فنية جديدة في الشعر العربي المعاصر. وتعاطفاً مع الشعر العربي الجديد الذي انفتح على العصر والتراث، وجسّد معاناة إنسان اليوم في عالم العقم والجدب واليباب، ولعل كون الناقد جبرا إبراهيم جبرا هو أحد شعراء الحركة الشعرية العربية الجديدة، قد أسهم فيها نقداً، وإبداعاً. وكتب يعترف بقصور الشعر التقليدي عن التعبير عن خوالج الإنسان الجديد، في قوله: ((كان محمود علي طه المهندس مثال الشاعر المجدد حينئذ. ولن أنسى مرارة خيبتي حين بعث إليّ أخي بنسخة من ديوان (الملاّح التائه) مشبّهاً إياي بالملاح التائه، وظاناً أنني سأجد فيه لساناً لتجربتي، هراء، وتنغيم أطفال، ومبتذلات القول كلها اجتمعت في تلك القصائد التي عدّت يومها آية في التجديد والخلق. ولما عدت إلى أحمد شوقي كانت خيبتي بالمرارة نفسها، لتلك المنمنمات العثمانية التي ما عادت تجربة الحرب الطاحنة تتحملها. لقد أصبحنا -يومئذ- وإن كنا قلّة غريبة لم يعترف بنا أحد بعد، جزءاً من عصر بات ((الجمال)) السطحي فيه شيئاً مذموماً، أقرب إلى ((جمال)) الزهور الشمعية المصطنعة التي لن يقبلها ذوق لا يجد متعته إلا في توتر التجربة، وزخم الحس والعنف والمأساة))(15).

وهذا هو رأي (النقد الموضوعي) والشعر الجديد في الشعر التقليدي بنوعيه: الكلاسي الجديد، والرومانسي، فإذا كانت الكلاسية الجديدة التي يمثلها شوقي قد التفتت إلى الزخارف والزينة على حساب المضمون الجديد، فإن الرومانسية التي يمثلها محمود علي طه لم تنقذ الشعر من بديعياته، واقتصرت على توفير النغم على حساب المضمون أيضاً. أما الشعر العربي الجديد فقد كان يكافح من أجل كسب أرض جديدة له في واقعنا الثقافي، في محيط عدائي، كان يخنق الحرية والإبداع، وينظر إليهما على أنهما خارجان على القوانين والتقاليد المرعية.

والقضية في التجديد ليست قضية خمر قديمة تُصبّ في دنان جديدة، وإنما الخمر نفسها. ومن هنا فإن من أبرز سمات الشعر الجديد هو أنه أقرب إلى المونولوج، إلى صوت المرء يحدّث نفسه، بينما الشعر التقليدي هو شعر مخاطبة أو حوار، صراحة أو ضمناً، وإذا كان بعض الشعر التقليدي قد عرف (المونولوج)، فإن هذا يعني عنده مخاطبة النفس، أما (المونولوج) في الشعر

الجديد فتغلب عليه الصفة الدرامية المتوترة.

ومن سمات الشعر الجديد، أيضاً، التضمين، والتعبير بالصور، واستخدام الرموز والأساطير، تبعاً للشعر الغربي المعاصر الذي كاد ينصرف، مؤخراً، عن الميثولوجيا، بعد أن كان على قارئ الشعر الغربي أن يستعين بقاموس للميثولوجيا إذا ما أراد فهم الشعر.

ومن سمات الشعر الجديد أيضاً ما يسمى بـ(المونتاج). وهو مصطلح مأخوذ من التقنية السينمائية، ويعني تعاقب الصور على نحو خاص، لتحقيق نتيجة عاطفية معينة. وقد استخدم الشاعر العربي المعاصر هذه التقنية، لأنه يتيح له توخّي (المعادل الموضوعي). وبدلاً من أن يذكر الشاعر الحزن مثلاً، فإنه يأتي بصور معادلة للحزن توحي به.

والرمز من سمات الشعر الجديد أيضاً. ويؤكد يونغ أن الرمز لا يضعه المرء أو المجتمع وضعاً شعورياً واعياً لكي ((يوازي)) أو ((يوجز)) فكرة معلومة مسبقة، فمثل هذا ((الرمز)) إما أنه ميت فاقد النبض، أو أنه ((إشارة)) لها مدلولها المحدود المؤقت. والرمز الذي يقحم علينا طبيعته الرمزية قد لا يكون حياً، وأثره لن يكون إلا ذهنياً أو جمالياً. أما الرمز فإنه لا يعيش فعلاً إلا عندما يكون أرفع تعبير ممكن لشيء يحدس به. ولكنه ما زال مجهولاً حتى لدى المراقب، حينئذ يستثير المشاركة اللاواعية: إنه يخلق الحياة، ويتقدم بها، ويلمس وتراً صميمياً في كل نفس. ولكن الرمز الحي لا يولد في ذهن خامل أو قليل النمو، لأن صاحب مثل هذا الذهن سيكتفي بالرموز الموجودة سلفاً في التراث الثابت، ولن يستطيع خلق رمز جديدة إلا مَنْ كان ذا ذهن شديد التوق والتحرر.

والفرق بين الشعر التقليدي والشعر الجديد في استعمال الرموز هو أن الشعر التقليدي يستعمل الرمز إشارياً، بينما يستعمله الشعر الجديد أسطورياً. لكن الشعراء المعاصرين الذين وفقوا في استعمال الرمز (السيّاب، وحاوي مثلاً) يتورطون أحياناً في الوضوح، خشية الغموض على القارئ. فالسياب مثلاً يعيد الأسطورة، ويكررها، ويقحم أجزاء منها في القصيدة بعد القصيدة. ويشرح إشاراتها في الهوامش. وبذا يحوّل الرموز إلى إشارات، فيتحول التضمين إلى جهر وإيضاح. ولم ينقذ السياب من هذا التردّي إلا مقدرته العجيبة في خلق الصور، وتدفقها، وحرارته الإنسانية التي لا توازيها حرارة في الشعر العربي المعاصر. بينما يلجأ ((الحاوي)) إلى أسلوب آخر في ((التوضيح)). فيقدم لقصيدته بمقدمة تشرح رموزها. هكذا يختلف الرمز عن الإشارة، في أن الأول

يكون مشحوناً بالدلالات، ولا يمكن تحديد معناه بألفاظ قليلة. أما الإشارة فهي جبرية، لا تتعدى المدلول المباشر، فالرمز شعري، أما الإشارة فهي ليست كذلك، لأنها علمية فحسب.

3- نظرية الرواية

1- في الرواية الغربية:

لم يقتصر نقد جبرا إبراهيم جبرا على الشعر وحده، ونقل مفاهيمه الجديدة إلى شعرنا المعاصر، وتقييم شعرنا الجديد على ضوء (المنهج الموضوعي).

وإنما تجاوز ذلك إلى تثبيت المفاهيم الفنية في الأنواع الأدبية، كالرواية والمسرح. فحظيت الرواية منه، كالشعر، بالحظ الأوفر من النقد والتقييم، سواء كانت غربية أم عربية. ففي الرواية الغربية يعرض الناقد لرواية (الصخب والعنف) لفوكنر(16) الذي كان قد نال جائزة نوبل للآداب عام 1950، بعد أن قضى أكثر من ربع قرن في كتابة الرواية، عانى فيه من انصراف القرّاء عنه، لما يمتاز به أسلوبه الجديد من تركيب في الصور، وتعقيد في المعاني، وازدواج في المفردات. ورغم ذلك فقد ظل فوكنر منزوياً في بلدة صغيرة بإحدى الولايات الأمريكية الجنوبية، منصرفاً عن المعارك الأدبية إلى كتابته وأسلوبه وموضوعه الوحيد: أسطورة الجنوب الذي خسر الحرب، وألغى الرّق، وخضع لغزو الشمال. وفوكنر يرى في قصة الجنوب هذه مصغراً لما حصل في العالم من فوضى اجتماعية وانحلال خلقي. وهو يتوسّل إلى ذلك بعرض كل ما هو قبيح ومرعب، فصوّر الاغتصاب، والسلب، والسرقة، والقتل، والانتحار، وإدمان المسكرات والمخدرات، ومضاجعة الأموات، وسلب القبور، والزنا بالمحارم، والفحشاء، والبغاء، والخيانة، والأنانية، ونكران الجميل. وكلها تصوّر مأساة الجنوب، وبالتالي مأساة الإنسان في كل مكان. وهو يضع مقابلها الفضائل التي أخذت بالزوال: الشجاعة، والشهامة، والشرف، والشفقة، والإباء.

والعرض في روايات فوكنر مبني على أن الشمال مادي وآلي، يعتمد على المدن الكبيرة التي تعيش فيها الملايين، بلا شخصية، ولا وجه. وأن الجنوب زراعي يعتزّ شعبه بالشرف والقيم، ولكن تيار الشمال الأرعن يهدد بالقضاء على تقاليد الجنوب العريقة. ويضع فوكنر (معادلاً موضوعياً) لهذه الفكرة يتمثل في

شخصيات روايته (الحرم). ففيها يغتصب رجل من الشمال فتاة جنوبية عذراء. ولكنه عنين (رمز الشلل في النفس الشمالية). فيقضي وطره منها باستعمال كوز الذرة. وتلتهب الفتاة شوقاً، فكأنها بذلك تمثل انهيار القيم في الجنوب.

ورواية (الصخب والعنف) هي أول رواية كتبها فوكنر عن الجنوب. وقضى في كتابتها ثلاث سنوات. ونشرها عام 1929. فلفتت إليه أنظار النقاد، إذ رأوا فيها رائعته في البناء والأسلوب، ومما ساعدها على هذا النجاح أنها ولدت في الفترة التي شاعت فيها أخصب التجارب الروائية، كالبحث عن الزمن الضائع لمارسيل بروست، ويوليسيز جويس، وكلتاهما تعتمدان استثارة الذكرى، والتداعي. وإن كان لكل منهما أسلوبها الخاص بها، فالأولى تعتمد السرد الدقيق المسهب، والثانية تعتمد استخراج ما في النفس من تجمعات الحوادث والخواطر، عن طريق المونولوج الداخلي المعتمد على التداعي، والرموز المتواترة، والصور المترددة. واعتمد الروائيون الجدد في بناء رواياتهم على أساطير قديمة، أو على إدخال مراسيم دينية بدائية في قصصهم.

ويبدو أن فوكنر استفاد من هذه التقنيات الحديثة. فروايته هذه تبدأ من نهايتها، حيث معظم الحوادث قد حدثت، ولا تعود إليها الشخصية إلا متذكرة.

والصعوبة في قراءة القصة هي في عدم معرفة القارئ للحوادث التي يشير إليها الكاتب، وكأنها معلومة لدى القارئ الذي لا يستوفي معرفتها إلا بعد أن ينهي الرواية. وعليه، بعد ذلك، أن يعيد قراءة الرواية، مرة ثانية، ليستمتع بها المتعة الكاملة.

والرواية هي قصة ثلاثة إخوة: كونتن، وجاسن، وبنجامين (أو بنجي). وأختهم كاندس (أو كادي)، وابنتها كونتن التي سميت باسم خالها بعد انتحاره. وقد كتبت الرواية على شكل سمفونية في أربعة أقسام. وكل قسم من الأقسام الثلاثة الأولى يتلوه أحد الاخوة، كلّ على طريقته. بينما القسم الأخير يتلوه المؤلف. وكل قسم يختلف عن الأقسام الأخرى، تبعاً للاختلاف الشديد بين الاخوة: فبنجي معتوه، يسمع ولكن لا ينطق، ولا يستطيع إلا الصراخ والعويل. وهو حين يتلو الحوادث لا يستطيع أن يرتبها ترتيباً زمنياً. فما حدث قبل عشرين عاماً، وما يحدث اليوم، كلاهما متساوي الأهمية في سرده. وكل شيء يذكره يبدو وكأنه يراه لأول مرة. بكل ما فيه من جدّة وبراءة، فهي حكاية يقصّها معتوه. أما كونتن فهو طالب في هارفارد، مفرط الحساسية، شديد التعلق بشرف الأسرة. وأما جاسن فهو فظ، شرس، سادي، أناني، يبغي النجاح وجمع الثروة

عن أية طريق كانت. وكلّ منهم يسرد الحوادث وينظر إليها من زاويته الخاصة.

وخلاصة الحوادث هي أن أسرة كمبسن المقيمة في دار كبيرة بمدينة جفرسن، يقوم على خدمتها عدد من الزنوج من أشهرهم الخادمة دلزي. وعبثاً تحاول الأسرة التمسك بالتقاليد الأرستقراطية، فالأب، وهو بليغ الكلام، يعكف على مطالعة الكتب الكلاسية، ومعاقرة الويسكي، ينشد فيهما نسيان تيار الحياة الجديدة، والأم سيدة شديدة الكبرياء والترفّع، ولكنها دائمة المرض. وهي تقضي معظم وقتها في الفراش، مصرّة على منزلتها الاجتماعية، وهي لا تثق إلا بابنها جاسن الذي يسلب أموالها لأغراضه الشخصية.

وتبيع الأسرة قطعة ثمينة، لإرسال المال إلى كونتن في هارفارد. وكونتن يحب أخته كاندس حباً شديداً. ولكنه يتألم عندما يعلم أنها ضاجعت رجلاً غريباً، فلا يستطيع أن يتصور أن أخته فقدت عفافها، وأن شرف آل كمبسن قد لوّث. فيدّعي -أمام أبيه- أنه هو الذي ضاجعها. من أجل أن تتزوج. ولكنه ينهي حياته بالانتحار غرقاً. أما أخته كاندس فيكتشف زوجها أنها حامل من رجل قبله، فيطلّقها. وتضع بنتاً تسمّيها كونتن، إحياء لذكرى أخيها المنتحر، وتهجر أهلها، فتنتقل من أحضان رجل إلى آخر، أما ابنتها فقد أخذتها الأسرة لتربيتها. وكانت الأم ترسل، في كل شهر، مبلغاً من المال، للإنفاق على الطفلة. ولكن جاسن كان يكره هذه الطفلة. وهو يستلم المال المرسل ويخفيه عدا عشرة دولارات في كل شهر. ويجمعه في صندوق خفي بغرفته. وحين تشب الفتاة قليلاً تسطو على هذا الكنز الدفين (سبعة آلاف دولار)، وتهرب به مع عشيقها من ممثلي السيرك.

وأما بنجي المعتوه فقد ظل طوال هذه السنين يعاني، ويُعنى به الخدم الزنوج، وكان قد أحب أخته كاندس، لأنها كانت تلاعبه وتحنو عليه. وحين اختفت من حياة الأسرة ظل يحنّ إليها، ويبكي من أجلها، ويشم رائحتها في أوراق الشجر، وفي المطر. وعندما يهاجم -ذات مرة- إحدى الفتيات، ويخفق. يطلب جاسن من الأب أن يخصيه. ولكن الأب يرفض، وعندما يموت الأب يُخصى بنجي، ثم يوضع في مستشفى المجانين، بعد موت الأم، ويسرّح جاسن الخادمة دلزي وأولادها، بعد موت والديه، لأنه كان يكرهها. ويبيع الدار لرجل يحوّلها إلى فندق. وتتشتت الأسرة فلا يبقى منها أحد.

وقد تضاربت الآراء في تفسير هذه الرواية: (فالتفسير النفسي) يرى أن بنجي هو الإنسان الأول، وهو ((الهو)) في سيكولوجيا فرويد. فيه البدائية والبراءة المطلقة. وهو لا يفهم ما يدور حوله، وإنما هو مجموعة أحاسيس فقط.

وهو الحركة الأولى من السمفونية: قصيرة النغمات، متقطعة، تلتف على نفسها، ولكن جوّها مفعم بأصوات الطبيعة وروائحها. فإذا وصلنا إلى الحركة الثانية تغيّر الأسلوب والجوّ، فالقاص هنا هو كونتن في هارفارد. ويبدأ من ساعة نهوضه صباحاً، لينتهي مساء بالانتحار غرقاً في مياه نهر تشارلز. والجمل هنا طويلة، متداخلة، متواصلة. والفكرة التي كانت تلحّ عليه هي حدّة وعيه بآلة الزمن. فيكسر عقربي الساعة التي تستمر في التكتكة. كما تلحّ عليه مأساة أخته التي فقدت بكارتها مع رجل يحتقره، وكيف أنها تزوجت من رجل آخر -غني يكرهه- فيتمنى لو استطاع هو أن يضاجعها، ليحتفظ بها لنفسه، ويحفظ شرف الأسرة من التفكك وفساد الدم. ولم يكن كونتنّ من عشاق الزنا بالمحارم، وإنما كانت تسيطر عليه الفكرة الدينية عن العقاب الأبدي للخطيئة، لذلك يعشق الموت ليحرسها إلى الأبد.

ويبدأ المقطع الثالث من السمفونية مع جاسن ((الأنا)) الأعلى، متغطرس، حاقد، متكالب على النجاح المادي مهما تطلب ذلك من خسّة. فهو يختلس مال أمه الواثقة به، ويسرق نقود كاندس التي ترسلها من أجل ابنتها. وينعت أخته بالعاهرة، رغم أن عشيقته كانت كذلك، وهو يتّصف بكل الرياء المعروف عن الذين يخشون على مكانتهم الاجتماعية من ((كلام الناس))، فيرفض مقابلة أخته كاندس في دكانه علناً، لأنها سيئة السيرة. ويفاوضها على مائة دولار لكي يريها ابنتها الصغيرة دقيقة واحدة. وهو سادي، يصرّ على خصي أخيه المعتوه، لأن المسكين تطاول على فتاة دون وعي منه، ثم يضعه في مستشفى المجانين. رغم أن ذلك المعتوه لم يكن يؤذي أحداً، وكان يجد السلوى في مرافقة الخدم الزنوج. إنه يمثل تصدّع الأسرة، كما تمثله كاندس بانطلاقها الجنسي، ويمثله الأب بتهربه من الواقع.

ويتبدل الأسلوب الروائي في الحركة الرابعة من الرواية، حيث يبدأ الكاتب بالقصّ.

ثم يعرض جبرا إبراهيم جبرا لرواية شهيرة أخرى هي رواية (1984)(17) التي كتبها جورج أورويل (1903- 1950) عام 1948. وقد تلاعب بالرقمين. وجعل بطلها (سمث) محاصراً بالسلطة الممثلة ((بالأخ الأكبر)) الذي أقام جهاز قمع كامل. لوقاية المجتمع من ((جرائم الفكر)) الحرّ. وقد خضع سمث لعملية غسل دماغ أجراها له هذا الجهاز: ((ألا أخبرك لماذا

جئنا بك إلى هنا. لشفائك. لإرجاع صحة العقل إليك. نحن تهمّنا تلك الجرائم الحمقاء التي ارتكبتها. فالحزب لا يهمّه العمل المكشوف. الفكر هو كل همّنا. إننا لا نحطم أعدائنا فحسب، إننا نغيّرهم.)). وهذا ما يتحقق آخر الأمر. إذ يجد سمث نفسه يقول: 2+2=5

إن عالم المستقبل، كما يراه أورويل، هو الكابوس الرهيب في دول الحكم المطلق، حيث تسيطر فئة صغيرة على الكتل البشرية، باسم الشعب والديموقراطية. وحيث لابد من تشويه مستمر للحقائق والتاريخ.

ويبدو أن ما حدث لاورويل في الحرب الإسبانية كان ملهمه في حملته الفكرية ضد هيمنة أي حزب على العقل، عن طريق تشويه الحقائق. فبعد أن انخراط في حركة اليسار الإنكليزي، صمّم على الاشتراك في الحرب الأهلية الإسبانية، والتحق بوحدة قتال من التروتسكيين الذين كانوا يقاتلون إلى جانب الشيوعيين، وأصيب برصاصة كادت تودي بحياته، وقد وصف الفظائع التي شهدها في الحرب، والخلافات الضارية، ولا سيما قسوة الشيوعيين وغدرهم، حيث انقلبوا على جماعته، واتهموها بالخيانة والعمالة لفرانكو، الأمر الذي أدّى إلى تحطيم مقاومة أعداء فرانكو.

وفي السنوات التي تلت الحرب العالمية الثانية لم يستطع أورويل التستّر على الجرائم التي رآها في دول الحكم المطلق، فكتب روايته هذه عن المستقبل القريب الذي ينقسم فيه العالم إلى ثلاث دول كبرى هي: اوقيانيا، واوراسيا، وشرقاسيا. وكلها في حروب دائمة مع بعضها البعض. وسمث هو مواطن من اوقيانيا. وعمله في ((وزارة الحقيقة)) التي تعمل من أجل تشويه الحقيقة. وعمله وزملاؤه في هذه الوزارة هو إعادة كتابة التاريخ أو الماضي القريب وفق متطلبات الساعة، وحسب مشيئة ((الأخ الأكبر)) الذي يراقب كل إنسان، ويعرف كل شيء عن كل إنسان، ولا يعرف عنه أي إنسان شيئاً.

وقد لحق التزوير والتلفيق كل شيء في الحياة ((الجديدة)): فالشعارات مزوّرة، والحرب سلام، والسلام حرب، والحرية عبودية، والجهل قوة. ووزارة الكذب تدعى وزارة ((الحقيقة)). ووزارة التجسس والتعذيب تدعى وزارة ((الحبّ)) ووزارة الحرب تدعى وزارة ((السلام)). والفتيات يرتدين زناراً أحمراً رمزاً لمقاومتهن إغراء الجنس، ويحملن شعارات كتب عليها: ((رابطة عداء الجنس)) فالحب جريمة، لأنه انشغال بالعاطفة الفردية عن شؤون المجتمع. وإذا جرؤ أحدهم على كتابة لفظة ((أحبك)) فإن أمره لابد أن ينكشف، فعلى

الجدران، في كل مكان ((تلسكرين)) يراقب كل فـرد أينما كـان، ويحصـي عليـه حركاته، حتى وهو في المرحاض. وفي كل مكان زرعت (مكروفونـات) تسجّل أقوال الناس.

والواقع أن اورويل، رغم يساريته، انتهـى إلـى أن الماركسية قد أدّت إلـى مطلقية في الحكم، يستحيل على الأديب فيها -النجـاة من وسـائل الحـزب التـي لا تقبل الجدل، ومن لغة النفاق والازدواج التي تسوّغ عكس القيم، وتحطـم المبـادئ الخلقية في سبيل غايات الحزب، التي هي غايات أشخاص في قمّة السلطة.

والأديب -عند اورويل- لا يمكـن أن ينصـرف عـن السياسـة فـي ((عصـر السياسـة))، لأنهـا تجابهـه كـل يـوم، وتحتّـم عليـــه الـولاءات الجماعيـة. ولكنــه يستدرك: ((مهما يفعل الأديب، خدمة للحزب، فإن عليه ألا يكتب له أبداً)).

هكذا كان اورويل أديباً ((ملتزماً)). ولكنه ليس الالتزام الحزبي الضيّق، بـل الالتزام الإنساني الأشمل، فقد وقف في روايته (1984) إلى جانب المسـتضعفين ضدّ الطغاة. ووجد أن الطغاة لا يسلطون مجرد سيف مادي علـى الـرؤوس، بـل ويسلطون سيفاً غير مرئي أرهـب منـه، علـى عقـل الإنسـان. الأمـر الـذي جعلـه ينظر إلى المستقبل بغير التفاؤل. وهو يرى العالم ينحدر إلى حكم مطلق تفـرض فيه الهيمنة النهائية عن طريق مسـخ اللغـة، وخنـق الـرأي الشـخصـي، واسـتخدام أجهزة التجسس والقمع، حتى ليصبح كل فـرد إمّعـة ومخبـراً عـن ذويـه ومحبيـه وحتّى عن نفسه!

2- في الرواية العربية:

لعل رغبة الناقد في عرض مثل هـذه الروايـات العالميـة هـي وضـع نمـاذج روائية أمام الروائيين العرب للنسج على غرارها. ويظل السؤال التالي ماثلاً فـي الأذهان: هل يستطيع العرب إنتاج أدب روائي كالأدب الغربي الذي اطّلعوا عليـه مباشرة أو ترجمة أو تلخيصاً؟.

إن الحاضر يدعو إلى التفاؤل، رغم أننا أتينا الروايـة متـأخرين، وأن علينـا أن نتعلم الكثير عن الرواية الغربية. ذلك أن لأوربا من التقاليد الروائية مـا يربـو على المائتي سنة. مرّت أثناءها بتطورات كثيرة، وأضاف إليها كل جيل عنصـراً جديداً: من سرد المبالغات، إلى سيل الوعي، والمونولوج الداخلـي، ومـن التسـلية والعبث إلى استقصاء غاية الحياة.

والرواية سليلة الملاحم الكلاسية. وهي تعالج الكثير من الموضوعات التي كانت تغذّي الملاحم. من صراع الأفراد والجماعات، إلى الهوى الجارف، والخيانة، والبطولة، والشهامة.. الخ. وقد تعدّت الرواية على المسرحية فأخذت منها شخصياتها البطولية. غير أن الملاحم إذا كانت تدور حول حياة النبلاء والأمراء، فإن أبطال الروايات هم في الغالب أناس عاديون، من الطبقة الوسطى الناشئة التي اتخذت من مطالب الحرية الفردية والعدالة الاجتماعية أهدافاً لها. فكانت الصفة الإنسانية التي امتازت بها آداب هذه الفترة، وما تلاها، هي وعي الذات والواقع. وقد عبّرت عن نفسها من خلال المذهب الرومانسي الذي يُطلق حرية الفرد والخيال والعاطفة، ويجعل الشخصية في الرواية أهم من الحدث.

غير أن قادة الحركة الرومانسية كانوا على نوعين: فهم إما أدباء أرستقراطيون أحسّوا بانهيار طبقتهم أمام الطبقة الوسطى الصاعدة، فطفقوا يحنون إلى عصر كان فيه النظام ثابتاً. وكانوا هم أسياداً. وقد عبّروا عن رؤيتهم هذه من خلال روايات خيالية حالمة (فانتازية) تدور في القصور والقلاع القروسطية. وأبطالها فرسان ونبلاء متنكرون. وهذا ما عرف بالرواية القوطية وروايات الرعب التي تطورت، فيما بعد، إلى الروايات التاريخية، كروايات ولترسكوت ودوماس وغيرهما. ثم تطور هذا النوع -أيضاً- حين دخله الرمز.

والنوع الثاني من الرومانسيين هم الخارجون من رحم الطبقات الوسطى التي تناهض الأرستقراطية، وترغب في الحلول محلها، وتتطلع إلى النجاح المادي ولو على حساب المثل والمبادئ التي كانت معروفة. ذلك أن المثل والمبادئ قد أصبحت -في نظر هؤلاء البورجوازيين ((الصاعدين))- عملة رثّة يتداولها الأغبياء..

وفي الوقت الذي يأخذ فيه كتّاب الغرب فنهم الروائي بروح جدّية، فيقول الناقد (تريلنغ): (إن الرواية بحث مستمر عن الحقيقة. وميدان بحثها هو العالم الاجتماعي. ومادة تحليلها هي عادات الناس التي تتخذ دليلاً على الاتجاه الذي تسير فيه نفس الإنسان)). ويفاخر د. هـ. لورنس بمهنته، فيقول: ((بما أنني روائي. فإنني أعدّ نفسي أسمى درجة من القديس والعالِم والفيلسوف والشاعر. لأن الرواية هي كتاب الحياة الوحيد المشع)). إذا كان هذا شأن الرواية في نظر كتّابها الغربيين، فما هو شأنها لدى كتّابها العرب؟

إن أقل ما يقال فيها هو السطحية، وتزييف الحقيقة، والبعد عن المواقف الإنسانية. وهم يعزون هذا إلى الضغوط الاجتماعية والسلطوية، فيحمّلون هذه

((المشاجب)) عجزهم وتقصيرهم. ويستريحون.

يستغرب المرء حين يرى اليوم مثل هذا العدد الكبير من كتّاب القصة والرواية والشعر والأدب. وإن كان الكثير منهم بلا وجه ولا ملامح. وأغلب الظن أن ما يُكتب اليوم من شعر ونثر يزيد عما كتب في أية فترة سابقة. ولكن هذا النتاج الغزير يتراوح بين الجودة النادرة والرداءة المتفشيّة، حين نجد الجزء الأكبر مما يكتب اليوم، مراهقاً، تافهاً، ولعل أحد أسباب ذلك هو الرغبة في مجاراة روح العصر، وتقديم أدب تسلية وإرضاء للجمهور القارئ من أنصاف الأميين الذين تعاظم عددهم بانتشار التعليم.

ويرى جبرا أن النقص البيّن في الرواية العربية المعاصرة هو خلوّها من الموضوع الكبير. الموضوع الكبير، في كل فن متكامل، هو الموضوع المأساوي، الموضوع المنبثق عن حسّ الإنسان المأساوي في الحياة. فالرواية لدينا ما تزال تؤخذ على غير مأخذ الجدّ من قبل الروائي. وما يزال طابعها التسلية. وما يزال القاص الناجح لدينا هو من يتجنب تعقيد التقنية التي هي العامل الكبير في بناء الرواية الحديثة.

وإذا كان للرواية أن تنبثق من تجربة الفرد والجماعة من ناحية، وأن تفعل فعلاً ديناميا في حياة الفرد والجماعة من ناحية أخرى، فلا بدّ لها أن تنشط، كعمل فني، على مستويين: مستوى الواقع (الفن مرآة المجتمع)، ومستوى الأسطورة، والثاني أخطر. وهو لا يتحقق بسهولة. وكلا المستويين لا يمكن إيجاده بمجرد القصد والتصميم. وميزة الكاتب الكبير هي أن يتحقق على يديه هذان المستويان بشكل يقارب العفوية.

بيد أن كثيراً من الشعراء يقضون حياتهم وهم يكتبون القصيدة تلو القصيدة، طلباً لتلك القصيدة العزيزة الوحيدة التي تشعّ في أذهانهم، ولا تسلّم نفسها كليّاً لألفاظهم. إنها المغامرة المتجددة مع الزمن في إيجاد الشكل الآخر الذي يجسّد الفكرة الأولى التي أراد أن يقولها الشاعر. نجد ذلك في نتاج كل الشعراء والكتّاب الكبار المبدعين. غير أن كل محاولة جديدة من المبدع تجعل من الفكرة نفسها شيئاً جديداً. يكفي أن تتغيّر الطريقة لكي يتغيّر المحتوى الذي يتمّ بواسطتها. وهكذا فإن المحاولة اللاحقة لا تُلغي السابقة. وسيبقى لكل محاولة فرادتها وفذاذتها، ولعل هذا ينطبق أيضاً على تجربتنا الروائية أيضاً.

ويتحدث جبرا إبراهيم جبرا عن تجربته الروائية فيرى أن الموضوع الكبير ينبغي أن يتوفر في الرواية. وأن هذا الموضوع هو (الجوهر المتكررّ)(18)

الذي يتعدد الإيقاع عليه. فهو تمجيد الحياة، وهو الحسّ المأساوي، والنفي، والمدينةِ العربية الأشبه بالقرية الكبيرة، والموت، والانبعاث، والحب، والخلق، وتعدّد الأزمنة والأمكنة... الخ. وهذا ما يجعل قضية (الجذر) الواحد متعددة الوجوه والملامح.

ويطلب جبرا من قارئه أن يكون علىَ قدر من الذكاء والثقافة الروائية: ((عندما أكتب أقول لنفسي دائماً إن القارئ أذكى مما أظن. وكأنني أقول في الوقت نفسه: إذا لم يفهمني هذا القارئ، أو أساء فهمي، فتلك مشكلته لا مشكلتي. يجب ألا يعيقني القارئ إذا كان هو محدود الحركة)). وهذا يعني كتابة رواية عربية بأسلوب جديد يخرج بها من أنماطها التقليدية. وإذا كانت الرواية العربية التقليدية، حتى أواسط هذا القرن، مأخوذة من النمط الأوروبي الذي تعلمناه عن الرواية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر في أوربا، والتي تعتبر الرواية مجرد سرد وإخبار، فإن الرواية الجديدة تريد أن تري القارئ لا أن تخبره، أن تستدرج القارئ ليكون عنصراً آخر في التجربة الروائية.

ويرد جبرا إبراهيم جبرا تجربته الروائية إلى مصدرين: الرواية الأوربية، وألف ليلة وليلة. أما الرواية الأوربية فعنها أخذ التقنية الجديدة وأساليب السرد، والحوار، والمونولوج، والمونتاج، وباقي العناصر الفنية. وأما ألف ليلة وليلة فعنها أخذ الحكاية المبنية على حكايات سابقة. وهي مبنية بناء متراصاً، ومركبة تركيباً متداخلاً يكاد يكون حديثاً. وتصبح قصة شهرزاد وشهريار إطاراً لقصص متداخلة ببعضها البعض، وكأن كل قصة منفصلة عن الأخرى. ولكنها قصة داخل قصة، داخل قصة، باستمرار، وفي النهاية، وعبر ألف ليلة وليلة، وعبر مئات الصفحات، نجد هذه القصص تركيباً واحداً متراصاً كبيراً.

هكذا يحاول جبرا التوفيق بين (الأصالة والمعاصرة) في الإبداع الروائي: الأخذ عن الرواية الأوربية، وتقليدها لزمن ما، ولكن دون أن ننسى أننا بناة فن خاص بنا، نستطيع أن نستفيد منه، ومن هنا يمكن القول بعالمية الأدب العربي. ذلك أن العودة إلى الجذور هي قضية ضرورية ينبغي أن نتعامل معها بوعي جديد تغذّيه معارف العصر. وهذه العودة ليست مجرد نزعة رومانسية لجعل الماضي يبدو أجمل من الحاضر. وإنما هي الاستفادة من التراث، وتحديثه، من أجل خلق فن يتميز بالأصالة والمعاصرة معاً.

وهكذا يرغب جبرا في ألا يتصدّى إلا لنقد عمل أدبي يُعجب به، ويحسّ بأن فيه جديداً يحتّم عليه أن يُنعم النظر فيه للاستزادة من تذوقه. أما ما يشعر

بأنه عادي أو كاذب أو مقلد، فإنه لا يقف عنده. ذلك أن النقد عنده هو عملية استغوار وكشف عن الشكل الفني القائم على هيكل محجوب، له هندسته وتعقيده وكوامنه. والناقد ينبغي أن يتناول العمل الفني كشيء بحد ذاته، له كيانه الخاص المحدود. أي أنه يجب ألا يخلط بينه وبين حياة صاحبه. فالنقد يجب أن يُعالج النّص وحده. ويستخرج كوامنه. وهذا الموقف النقدي ينطوي على ضرورة التغلغل في العمل المنقود، مع الاستعانة بشتى أنواع المعرفة التي تربط بين القديم والجديد، وبين الرمز والإدراك. وبين التقليد الحضاري والانطلاق. كما ينطوي على ضرورة عدم فرض أية قوانين فولاذية ثابتة على المنقود. والناقد الجديد لا ينسى أن كل عمل فني جديد يحمل قوانين نقده في طيّاته. إنه أرض جديدة تتطلب تجدّد الحيلة في كشفها حسب تضاريسها هي. وأن أي نقد يعتمد على الشعارات أو المقاييس المسبقة الصادرة عن إيديولوجية ما، فإنه ليس نقداً أدبياً، بل هو (سرير بروكوست) العاتي الذي لن يؤدي، بالبتر أو المطّ، إلا إلى المحق.

والواقع أن الناقد جبرا يحلّق في نقد الشعر والرواية الجديدين. ولكنه يمرّ مروراً سريعاً بنقد الشعر التقليدي (كما في نقده للمتنبي، ونزار قباني وسواهما) والرواية (النهايات للربيعي)، والمسرح (مسرحيات غسان كنفاني). وإذا كنا نغتفر له عدم إطلاعه الأكاديمي على الأدب القديم: شعره ونثره، فإننا نجد في تصدّيه للأدب القديم بعض الجرأة غير المنطقية.

أما جمعه بين النقد والإبداع فمسوّغ لأن له مثيلاً في الماضي والحاضر. يقول إليوت: ((حق لنا أن نتوقع أن يكون الناقد والفنان الخلاّق في كثير من الأحيان الشخص نفسه)). وهذا الذي يتوقعه إليوت نراه في الآداب الغربية بكثرة، فالكثير من أعلام النقد والأدب الإنكليزي مثلاً، هم من أعلام الشعر والنثر أيضاً. فشكسبير يعبّر عن رأيه في الفن والشعر والمسرح في (هاملت) ببراعة توازي براعته الشعرية. وفيليب سدني صاحب (دفاع عن الشعر) هو شاعر اليزابيثي مبرز.

والكسندر بوب من أعظم شعراء القرن الثامن عشر، وما زالت مقالته الشعرية في النقد معلماً من معالم النقد. وجون كيتس ملأ رسائله آراء في النقد، كل منها، على إيجازه وسرعة كتابته، درّة صغيرة. ودراسة شللي في (الدفاع عن الشعر) تدلّ على حصافة وعمق وأفلاطونية قد لا يتوقعها المرء من شاعر غنائي مثله. وكولردج جمع بين الشعر والفلسفة والنقد، وماثيو أرنولد،

وعزرا باوند، وت. س. إليوت. كلهم أمثلة بارزة على ظاهرة الجمع بين النقد والشعر، هذا في مجال الأدب الإنكليزي وحده. أما الأدب الفرنسي فحافل – أيضاً– بالأمثلة المشابهة، من بودلير، إلى سارتر في المائة سنة الأخيرة.

إن ثمة صلة حقيقة بين الإبداع والنقد في آداب الغرب، وفي أدبنا العربي القديم والحديث، وهذه ظاهرة صحيّة، ذلك أن الأديب مضطر إلى الخلق من ناحية، وإلى الدفاع عما يخلق من ناحية أخرى، ولن يسعفه ((النقّاد)) الأكاديميون، إلا فيما ندر. لأنهم متخلفون عن جديده وهكذا أصبحت الحاجة ماسة إلى النقد لتسويغ الأدب. ومن هنا كان جبرا إبراهيم جبرا قد كتب الشعر، والرواية، والقصة، والخاطرة (أقنعة الحقيقة وأقنعة الخيال)، بالإضافة إلى النقد الأدبي الذي تبنّى فيه (الموضوعية) منهجاً نقدياً.

□□

■■ الهوامش:

1- وهي: الحرية والطوفان (دار مجلة شعر – بيروت 1960). الرحلة الثامنة (المكتبة العصرية- بيروت 1967). النار والجوهر. (دار القدس- بيروت 1975). ينابيع الرؤيا (المؤسسة العربية- بيروت 1979).

2- في كتابه المسمى بهذا الاسم. وقد كتبها عام 1957.

3- في كتابه (الحرية والطوفان) وقد كتبها عام 1949.

4- في كتابه (الحرية والطوفان) وقد كتبها عام 1960.

5-6-7-8- في كتابه (الرحلة الثامنة).

9- في كتابه (النار والجوهر).

10- النار والجوهر ص53.

11- في كتابه (النار والجوهر).

12- في كتابه (الحرية والطوفان) وقد كتبها عام 1958. وأعاد نشرها في كتابه (النار والجوهر).

13- في كتابه (الحرية والطوفان) وقد كتبها عام 1960.

14- في كتابه (النار والجوهر).

15- الرحلة الثامنة ص32- 33.

16- في كتابه (الحرية والطوفان) وقد نشرها عام 1953.

17- في كتابه (الرحلة الثامنة).

18- في كتابه (ينابيع الرؤيا).

□□

الفصل الثالث

حسام الخطيب ونظرية النقد

حسام الخطيب ناقد أدبي فلسطيني (من مواليد طبرية عام 1933). يقيم في دمشق. دكتوراه آداب من كامبردج عام 1969. وتكاد تقتصر اهتماماته على النقد الأدبي.وله فيه الكتب التالية: الأدب الأوربي (1972)،أبحاث نقدية ومقارنة (1972)، سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصّة السورية (1974)

ملامح في الأدب والثقافة واللغة (1977)، الأدب المقارن (1983)، القصة القصيرة في سورية (1983)، روايات تحت المجهر (1983)...

بالإضافة إلى بعض الكتب السياسية(1)، وترجمات عن اللغة الإنكليزية(2). والواقع إنه يمكن تصنيف اهتمامات حسام الخطيب في المحاور التالية: نظرية النقد، ونظرية الأدب، والأدب المقارن، والنقد التطبيقي، وسندرس كلاً من هذه المحاور على حدة.

1-نظرية النقد:

يدعو الخطيب إلى عالمية الثقافة التي تجاوزت الحدود والأجناس والقارات في عالمنا المعاصر، فما إن تومض فكرة جديدة، في كتاب، في أية عاصمة، حتى تسارع أقلام المترجمين إلى تدويلها وإشاعتها، كما تتناولها أقلام الناقدين، وسرعان ما تصبح ملكاً للجميع، وما ينطبق على العلم في هذا المجال ينطبق على الفن والأدب والنقد. وربما كان النقد مؤهلاً أكثر من غيره لأن يأخذ هذا الطابع العالمي، بل لعله لا يستطيع إلا أن يواكب العالمية، ليس لأنه محصلة لتلك الفروع المختلفة من المعارف الإنسانية فحسب، بل كذلك لحاجة الناقد المستمرة (لأجهزة) متطورة وفعالة، من أجل الكشف والربط والتحليل، ولا سيما فيما يتعلق بالنتاج الأدبي الجديد، الذي هو بالضرورة ممثل لمختلف التيارات العالمية.

وليست هذه الظاهرة غريبة عن تاريخ النقد، ولا سيما في أوربا، حيث ظل النقد الأدبي طوال قرون عديدة، جاوزت العشرين، يستقي منطلقاته من التراث الإغريقي والروماني، أما بالنسبة للنقد العربي القديم، فقد أظهر استعداداً واضحاً للاستفادة من معطيات النقد اليوناني، وأقبل النقاد العرب القدامى على دراسة كتابي (الشعر) و(الخطابة) لأرسطو. وكان هذا الاتجاه تعبيراً عن التفتح الحضاري العظيم الذي اتصفت به العقلية العربية في العصور الذهبية. ولئن كانت التجربة غير ذات مردود كبير في مجال النقد، بسبب اختلاف الأدبين والحضارتين، فإنها قد خلفت لنقدنا المعاصر درساً طيباً في مجال الانفتاح والمرونة.

والواقع، إن المرء لا يحتاج، في أيامنا هذه، للتنويه بهذا الدرس، فنقادنا العرب في هذا العصر برهنوا على أنهم أكثر الناس تفتحاً واستعداداً للاستفادة من تيارات المعرفة الأدبية والنقدية المختلفة. وقد قطعوا، في هذا المجال، شوطاً لا يستهان به. وحملت تجربتهم مؤشرات ناجحة، وأتت متجاوبة مع الاتجاه الذي يبديه أدبنا لإقامة التوازن بين هويته القومية وبين الانتماء إلى الأدب العالمي المعاصر، بين (الأصالة والمعاصرة).

ويشعر المرء اليوم أن المرحلة تجاوزت الدعوة إلى المعاصرة والانفتاح، وأن المطلوب هو الإسهام الجدّي في دفع النقد الأدبي العربي الحديث باتجاه الدقة والتوازن والفعالية. وأهم ما يخطر للمرء، في هذا المجال، الإلحاح على توضيح المفهومات الأساسية للنقد الذي ينفتح عليه أدبنا من جهة، وإلقاء الأضواء على المدى الذي قطعه أدبنا في تطوره باتجاه المعاصرة.

ويحاول الخطيب في إسهامه النقدي تزويد دارسي الأدب بأرضية على درجة من الصلابة تساعدهم على الانطلاق لاستكمال الثقافة النقدية من جهة، وتعطيهم من جهة ثانية مثلاً ملموساً لحصيلة التلاقح بين أدبنا العربي والآداب الأوروبية المعاصرة. وتقوم هذه المحاولة على ثلاث ركائز:

الأولى: تقديم المبادئ الأساسية لنظرية النقد من خلال نظرة أدبية تكاملية تحاول إقامة شيء من التوازن بين طبيعة الأدب ووظيفته. والثانية: عرض للأصول التقليدية للنقد الغربي ولاتجاهين بارزين من اتجاهاته الحديثة هما: الاتجاه النفسي، والاتجاه الموضوعي، والثالثة: دراسة للمؤثرات الأجنبية في ظاهرة أدبية تعتبر من أبرز ظواهر الأدب العربي الحديث، وهي القصة.

2-نظريـــة الأدب:

يتعرض الفلاسفة وعلماء الجمال والمنظّرون الأدبيون منذ القديم لنظرية الأدب، ويحاول كل منهم أن يضع فهماً معيّناً للأدب: وظيفته، وطبيعته، وحدوده، انطلاقاً من الأيديولوجية أو مجموعة الأفكار التي يدين بها. على أن هذا الهمّ يظل همّاً نقدياً يقع على عاتق النقاد. لأنهم الفئة التي يقع على عاتقها تطبيق المفهومات النظرية للأدب، والتمييز بين ماهو أدب، وما هو غير أدب، ذلك أن أية ممارسة نقدية متماسكة لا بد من أن تكون جزءاً من موقف نظري شامل للناقد. أما الناقد الذي يلقي أحكامه جزافا، ومن زوايا نقدية متفاوتة، فإنه يقع في التناقض والاضطراب، ولا يستطيع الوصول إلى نتائج ذات قيمة.

لقد ظل البحث في نظرية الأدب يرتكز دائماً على سؤالين أساسيين هما: ما طبيعة الأدب؟ وما وظيفته؟ وهما سؤالان قديمان ضاربا الجذور في التاريخ، وقد طرحهما مفكرو اليونان، وما زالا حتى الآن محورين رئيسيين يستقطبان الخلاف الدائر بين التيارات الأدبية المعاصرة، والتركيز على المسألة الأولى (طبيعة الأدب) يقود إلى (النظرية الشكلية)، في حين أن التركيز على الثانية (وظيفة الأدب) يقود إلى (النظرية الأخلاقية).

ويلاحظ المرء أن تركيز اليونان على وظيفة الأدب كان أقوى من تركيزهم على طبيعته، مما يشير إلى اتجاههم الأخلاقي في فهم الأدب. وقد تساءل أفلاطون عن مكانة الأدب في جملة التجارب الإنسانية، وعن وظيفة الشعراء في (المدينة الفاضلة)، وانتهى إلى استبعادهم من جمهوريته، لأنهم لا يتحملون مسؤولية ما يقولون، ولأن فنهم ضئيل القيمة، باعتبار أنه نسخة من الدرجة الثالثة، أو صورة للحقيقة تبعد ثلاث مراحل عن الأصل، والأصل عند أفلاطون هو عالم المُثُل العلوي، والعالم الواقعي ليس إلا ظلاً لعالم المثل، والفن محاكاة للعالم الواقعي، أي لعالم الظلّ الزائل، وإذن لا يستحق أن يؤخذ بجدّ. وهكذا نرى أن منطق أفلاطون كان أخلاقياً. على أنه لم يهمل السؤال المتعلق بطبيعة الأدب، وبنى موقفه الأخلاقي على تحليله لطبيعة الأدب (المحاكاة)، فالأدب عنده محاكاة أو تقليد، وهو تسجيل لنوع من الإلهام المقدس الذي يجنح إلى الجنون، وقد انصبّ اهتمامه على تأثير الأدب على شخصيات ممارسيه وانفعالاتهم، واتضح اتجاه أرسطو الأخلاقي من خلال دراسته لتأثير المأساة (التراجيديا) في نفوس النظارة. وانتهى إلى (نظرية التطهير) CATHARSIS ومفادها إن المأساة تثير في

المشاهد مشاعر الخوف والشفقة، وتروي ظمأه إلى هذه الانفعالات، فيمارس نوعاً من الخبرة تؤدي إلى تطهير نفسه، وتمكنه من مواجهة الواقع بقوة وشجاعة.

وفي العصور الوسطى سيطر المفهوم الديني على الأدب في أوربا، وكان الأدب، شأنه شأن الفلسفة، يقف من اللاهوت موقف الخادم من سيده، وعاش معظم النشاط الأدبي في ظل الأديرة، وكان شديد التأثر بالنظرية الأخلاقية المسيحية. أما عند العرب -فيرى الخطيب- أن الموقف الإسلامي لم يكن إيجابياً بالنسبة للشعراء بل كان موقف إدانة واضحة: ﴿والشعراء يتّبعهم الغاوون. ألم ترَ أنهم في كل واد يهيمون، وأنهم يقولون مالا يفعلون﴾(3).

وهذا حكم عام على موقف الإسلام من الشعر والشعراء، إضافة إلى أنه غير كامل، فالآية المستشهد بها تقول في تكملتها: "إلا الذين آمنوا". وهذا الاستثناء يعني اقتصار حكم الإدانة على الشعراء الذين ناصبوا الإسلام العداء، والسماح للشعراء الذين وقفوا في صف المسلمين بنظم الشعر ضد مناوئيهم، والرسول ومن بعده الخلفاء، جندوا الشعر في سبيل الدين. فما وظف لديهم أقرّوه، وما تمرد استبعدوه. هكذا أيضاً كانت نظرة الإسلام إلى الأدب دينية، أخلاقية، أفلاطونية. واستمرت هذه النظرة في عصر صدر الإسلام سارية المفعول. غير أن النقاد، في العصور التالية، فصلوا بين الدين والشعر، ورأوها عالمين منفصلين، يقول الأصمعي: "والشعر إذا أدخلته في باب الخير لان، ألا ترى أن حسان بن ثابت كان علا في الجاهلية والإسلام، فلما دخل شعره في باب الخير لان شعره"(4).

والواقع إن النقاد العرب مالوا إلى إعفاء الأدب من الالتزامات الأخلاقية، وكان تشديدهم منصبّاً على الناحية الشكلية، وحتى النقاد ذوو الاتجاه الديني والأخلاقي الذين استبعدوا بعض أنواع الشعر، أو أدانوا بعض الشعراء إدانة أخلاقية (الباقلاني، ابن شرف، ابن بسام) لم يخرجوا عن إطار المقاييس الشكلية في نقدهم التطبيقي.

بيد أن التمييز الدقيق بين (طبيعة الأدب) و(وظيفته) لم يبدأ -حسب الخطيب- إلا في مطلع العصور الحديثة، وعلى وجه التحديد نتيجة لإسهام فلاسفة مثل (كنت) و(باومجارتن) في نظريات النقد الأدبي، إذ أوضح الفلاسفة والمنظّرون الفرق بين السؤالين، ومالوا باتجاه البحث عن طبيعة الأدب، ولم يتبلور هذا الأمر تماماً إلا باستواء النظرية الشكلية. واشتداد الخلاف بين أنصار

(الفن للفن) و(الفن في سبيل الحياة).

وفي عصرنا الحاضر تتعايش النظريتان وتتصارعان. ويتخذ صراعهما أحياناً طابعاً حاداً تبعاً لتقلبات الأجواء الفكرية والسياسية. ذلك لأن النظريتين كلتيهما أصبحتا وثيقتي العلاقة بالعقيدة والسياسة. ويجدر التنبه هنا إلى أن كلمة (أخلاقي) تستعمل بمعناها العام ولا تنحصر بأي مفهوم أخلاقي معيّن. ويراد بها أن تشمل كل اتجاه لاستخدام الأدب في سبيل الأخلاق أو العقلية أو المذهب، أي إعطاء الأدب وظيفة خارجة عن كونه أدباً. وهي بذلك تشمل نظريات أرسطو الأخلاقية، وأغراض دانتي الدينية، وتطلعات ابن الفارض والبوصيري، واستهداف الإصلاح الاجتماعي عند الواقعيين، وتوجيه الأدب لخدمة الطبقات الكادحة عند الواقعين الاشتراكيين. وعلى النحو نفسه يشمل مصطلح (الشكلية) كلّ من كان منطلقه الأساسي شكلياً، مهما تفاوت موقفه من حيث الإتقان الشكلي، فالشاعر عزرا باوند مثلاً يعبّر عن نظرة شكلية في دعوته، إلى تحطيم الأوزان والبنى التقليدية، ومع أنه ثائر على الشكل، يمكن اعتبار منطلقه شكلياً، والمسألة ليست مسألة كون الأديب مع الأخلاق أو ضدها، أو مع الشكل أو ضده، بل هي مسألة المنطلق الأساسي لموقف الأديب.

وإذن فإن (النظرية الأخلاقية) جاءت سابقة للنظرية الشكلية، فأفلاطون أراد أن يستخدم الأدب لتثقيف الجنود، وشللي حمّل الأدب عبئاً ضخماً في إعادة خلق الإنسانية، والواقعية الاشتراكية في عصرنا هذا تعتبر الأدب سلاحاً طبقياً يسهم في تطوير الحياة وتوجيهها نحو تحقيق المجتمع الاشتراكي، والوجودية تطرح مفهوم الالتزام الذاتي النابع من داخل الأديب، وتعتبر الكلمة موقفاً ومسؤولية، وهكذا فإن الموقف الأخلاقي في الأدب قد يكون فردياً، وقد يكون اجتماعياً، وقد يكون دينياً، وقد يكون فلسفياً..

والمفهوم الأساسي الذي تقوم عليه النظرية الأخلاقية هو أن قانون الكمال في الأدب هو نفسه قانون الكمال في الحياة الاجتماعية. لكن المعايير الأخلاقية متطورة بتطور الحياة، ومفاهيم الخير تتغير من زمن إلىّ زمن، فالإحسان مثلاً قيمة أساسية في سلّم الأخلاق التقليدي، ولكنه غير موجود في سلّم الأخلاق الاشتراكي. والمقاييس الأخلاقية للمجتمع الحديث تختلف عنها في المجتمع القديم. وربط الأدب بالأخلاق يعني ربطه بقيم غير ثابتة وحرمانه من فرصة الخلود التي تعتبر من أهم مميزات الأدب الجيد، واليوم تتخذ هذه المسألة طابعاً أشد تعقيداً، فالنظرية الأخلاقية جزء من أيديولوجية أشمل، فكرية أو سياسية –اجتماعية.

وهي تستمد معاييرها الأخلاقية (والفنية تبعاً لذلك) من قيم خارجة عن العملية الأدبية ذاتها. وبسبب من ازدياد تغلغل السياسة في الحياة اليومية للإنسان المعاصر يزداد خضوع الأدب لتفسيرات السلطة للمفهومات الأخلاقية والاجتماعية، مما يعرض الإنتاج الأدبي لموجات من النقمة أو التحبيذ غير نابعة من خواصه الذاتية، يُضاف إلى ذلك أنه لا توجد ضمانة لاستمرار فعالية النموذج الأخلاقي، فما يكون قدوة في عصر قد يكون العكس في عصر آخر. فالبطل الجاهلي مثلاً قد لا يكون مقبولاً من خلال المفهوم الإسلامي، والفرسان المتعطشون لسفك الدماء في عصر الفروسية مرفوضون في منطق العصر الحديث. ثم إنه ما من أحد يضمن أن يستمر الإعجاب بالبطل المنشود، والأجيال الناشئة تقف أحياناً موقف المستخفّ بالبطل التقليدي، وأحياناً تبحث عن النماذج السلبية.

هكذا تجددّت النظرية الأخلاقية، في هذا العصر، بسبب المنحى الاجتماعي الحديث الذي اتخذته.

أما (النظرية الشكلية) التي تأخرت في الظهور، ولم تكن متبلورة في الآداب القديمة، فقد دعا إليها، في العصر الحديث، الفلاسفة وعلماء الجمال والأدباء وهي تنصّ على أن الأدب فعالية إنسانية خاصة قائمة بذاتها، ولها قوانينها الخاصة التي تحكمها، والتي يمكن إرجاعها إلى مبدأ واحد هو الإتقان الصحيح للعمل الأدبي، والأدب –عند الشكلين– نوع من التأمل المحايد الخالص، وقيمته الجمالية متميّزة تماماً عن القانون الأخلاقي والاجتماعي، لأنها نابعة من ذاته. ويعتبر الفيلسوف الألماني (كنت) الرائد الأول للنظرية الشكلية، فهو أول مَنْ وضع قوانين محددة لفلسفة جمالية، وقد ألحّ على أن شكل العمل الفني بقوانينه الداخلية الخالصة هو العمل الوحيد في الحكم عليها بالجمال أو القبح، وعرّف الجمال بأنه الشكل الخالص من الغرض، وعنده أن الجميل هو الذي يكون ممتعاً بالضرورة، وبصورة كلّية شاملة دون مفهوم ما. وهذه المتعة مقطوعة الصلة بأية فائدة مهما كانت. وبعد (كنت) جاء (شيلر) فقال إن غاية العمل الفني هي الجمال، وأن العمل الفني هو نوع من النشاط التلقائي الخالي من الغرض. وبعده جاء (سبنسر) فطوّر أفكاره بنظرية (الفن لعب)، أي أن الفن نشاط تلقائي يُحدث لنا لذة ومتعة، لأنه إنفاق للفائض من قوانا المدّخرة، وبذلك التفت سبنسر إلى الناحية النفسية في عملية الخلق الأدبي. وعنده أن ما يميّز اللذة الفنية كونها غير مرتبطة بالوظائف الحيوية كالأكل والشرب. وأنها لا تهيئ لنا أية منفعة محددة،

فالإنسان لا يستغني بالفن عن الأكل، وقد أيّد (دور كهايم) هذا الاتجاه، ثم خطا به (هربرت) باتجاه المفهومات الشكلية الحديثة، وانتهى إلى الفصل التام بين الشكل والمضمون، وعنده إن المحتوى متغيّر ونسبي، والشكل مطلق وحرّ، وهو الذي نبحث فيه عن الجمال.

وبالتدريج أخذت هذه النظرية تنتقل من عالم الفلسفة إلى عالم الأدب على يد النقاد المتأثرين بها ، وكان (تيوفيل غوتييه) أول مَنْ وضع هذه الأفكار في الصيغة الفنية، فنادى بدعوة (الفن للفن)، وتطرّق في دعوته هذه فقال: "إن حبي للأشياء والناس يتناسب عكساً مع ما يمكن أن يقدموه من فائدة".

واعتبر المضمون النافع ضاراً بالشكل. وهكذا قامت (النظرية الشكلية) للجمال على ثلاثة منطلقات أساسية هي:

1-التأكيد على الطبيعة الذاتية للجمال.

2-الفصل بين الشكل والمضمون

3-الفصل بين الجميل وبين النافع والمفيد.

والنظرية الشكلية -بخلاف ما هو شائع عنها- ليست بطبيعتها ضد الأخلاق وإن كانت تفصل بين الجمال والأخلاق، ولكن الشكليين الأوائل، ولا سيما فرلين ورامبو. قدّموا لمجتمعاتهم أسوأ مثال للخروج على العرف الأخلاقي. وبذلك تمّ نوع من الاقتران غير الدقيق بين الشكلية واللاأخلاقية، وقد زاد من حدة الوصمات التي توصم بها النظرية الشكلية الهجوم المركز الذي يشنه النقد الإيديولوجي والاجتماعي على الشكليين وأبراجهم العاجية التي تعتبر عند الأيديولوجيين هرباً من مواجهة الواقع، وانسحاباً من المسؤولية الطبقية أو الإنسانية.

ويمكن إرجاع العناصر المشتركة في النظريات الشكلية المختلفة إلى ثلاث خصائص رئيسة هي: الوحدة، الانسجام، والتألق، فالوحدة تعني أن يكون العمل الأدبي كلاً متكاملاً لا أجزاء متفرقة: ويتراوح هذا الكلّ بين مفهوم أرسطو المنطقي للتكامل (بداية ووسط ونهاية)، وبين مفهوم كولردج للوحدة العضوية الذي يرى أن القصيدة مجموعة من المجازات تتضافر، لتجعل العمل الفني ينمو من الداخل باتجاه شكل متكامل، وكأنه النبتة الحيّة. على أن مفهوم الوحدة غير مقتصر على المسألة المنطقية وحدها، أو مسألة الشكل الخارجي، فهناك وحدة الموضوع أو الحالة الداخلية كما نجد في الأعمال الإبداعية والرمزية. وهناك

نماذج أدبية ممتعة تتجاوز المفهومات المتفق عليها لمبدأ الوحدة وتفسح المجال للاستطرادات كما في الرواية الخيالية في العصور الوسطى وعصر النهضة، وكما في أعمال شكسبير. ومع ذلك فإنها تعطي انطباعاً بالوحدة العضوية والوحدة الشكلية في آن. ومقابل هذا الفهم المطاط للوحدة شهد الأدب الأوربي شكلاً متزمتاً من أشكال الوحدة يمثله إدغار ألن بو الذي أصرّ على أن القصيدة الطويلة لا وجود لها، وأنها تتألف من مجموعة قصائد قصار. وحدّد العمل الأدبي بإمكان استيعابه في جلسة واحدة.

وأما الانسجام فيعني ترابط أجزاء العمل الفني وتناسقها وفق متطلبات الموضوع ومنطقه الذاتي. فعلى العمل الفني، كما يقول كولردج، "أن يتضمن في ذاته السبب الذي جعله على هذا النحو دون أي نحو آخر". وهذا يعني التناسب من الناحية المنطقية، أي أن يتوافر حسن توزيع الأجزاء، وأن يجري التطور الداخلي ضمن توقيت مناسب. والتناسب ضروري لأن العمل الفني قد يكون كلاً واحداً ولكنه يفتقر إلى التناسب والتوازن.

وأما التألق فيعني ذلك الإشعاع الجمالي الذي ينبع من الاستعمال الأدبي الخاص للغة، والذي يفرق هذا الاستعمال عن سائر الاستعمالات العملية لها. وهو تألق نابع من اللفظ، وبارز على السطح، وقد يفتقد عند الترجمة، وهو ما يسمى بسحر البيان، وتتفاوت الأعمال الأدبية تفاوتاً كبيراً في احتوائها على هذه الخاصية الجمالية.

ولكن هذه الخصائص الثلاثة السابقة (الوحدة، والانسجام، والتألق) التي يعرضها الخطيب(5). هي ذات طابع أرسطالي مدرسي، وأنها وضعت لتسهيل التمييز، وأنها لا تستطيع أن تستوعب جميع العناصر المتباينة للنظرية الشكلية. لذلك يمكن اعتبارها مجرد مؤشرات، والناقد الواعي يدرك تماماً أن هذه الخصائص لا تتوافر في العمل الأدبي على مستوى واحد، وخاصة في الأدب الحديث الذي استبدل هذه العناصر السابقة بعناصر جديدة من مثل الغموض، والتوتر، والصراع، والتعارض، والنشاز. وهي مقصودة ومتعمّدة، تؤلف جوهر الموقف الفردي المتمرد ضد الحضارة الآلية المعاصرة.

*

3-النقـد الأدبـي:

ثم ينتقل الخطيب إلى طرح السؤال التالي: هل النقد الأدبي فعالية مستقلة بذاتها، لها قوانينها الداخلية الخاصة. ولها قدرتها على التأثير الإيجابي في الإنتاج؟ أم أنه مجرد فعالية تابعة، تقتصر مهمتها على الوساطة بين فعاليتين أخريين هما الخلق الأدبي من جهة والتذوق من جهة أخرى؟

والحق إن هذا التساؤل ليس مما يُجاب عليه بنعم أو لا. وأقصى ما يستطيع المرء في مجال معالجته أن يبرز مؤثرات ترجيحية باتجاه هذه النظرية أو تلك. وستظل هذه المسألة مثار خلاف مستمر، شأنها في ذلك شأن العديد من المسائل الأدبية كالشكل والمضمون، والغاية والوسيلة، وغيرها.

ومع ذلك فإن المرء يعترف أن مفهوم النقد الأدبي، حتى مطالع العصور الحديثة، ظل ينطوي على مسلمة مشتركة، وهي أن النقد فعالية تابعة يقوم عملها على الشرح والتفسير والمقارنة وإصدار الأحكام، أي على نوع من الوساطة بين فعالية الخلق الأدبي وفعالية التذوق. وليس في كتابات الأقدمين ما يشير إلى أية نواح إيجابية في مفهوم النقد الأدبي مثل خلق القيم الفنية والفكرية، أو خلق جو مناسب لتوجيه الإنتاج الأدبي. ومن المعروف أن كتاب (الشعر) لأرسطو. الذي ظل دستوراً نقدياً لأوربا حوالي عشرين قرناً من الزمان، حُمّل من القيمة التشريعية والنظرية أكثر مما يحتمل، وفهمت آراؤه على أنها تشريعات تقنية. ولذلك كان له تأثير معكوس في الأدباء الذين حاولوا أن يطبقوا ما ورد فيه من آراء تطبيقاً حرفياً. وبوجه عام كانت القواعد التقنية التي أتى بها المشرعون الكبار من النقاد من أمثال أرسطو، وهوراس، ولونجينوس، وبوالو، والكسندر بوب، ذات أثر كبير في كتّاب الصف الثاني فما دون، أما أدباء الصف الأول، الأدباء العباقرة من أمثال دانتي، وشكسبير وسرفانتس، فإنهم مالوا إلى إطلاق نتاجهم الفني من قيود القواعد المرسومة سلفاً، وتركوا لموهبتهم أن تبدع حسب قوانينها الداخلية. ذلك أن الأدباء العظام صدموا عصرهم وقراءهم بتجاوزهم للتشريع النقدي السائد، وقلما وُجد في النقاد المعاصرين لهم مَنْ استطاع أن يفتق الطاقات الغنية الكامنة في إنتاجهم، أو يفسره بعمق. أي أن النقد القديم أخفق في مجال الوساطة بين فعالية الخلق وفعالية التذوق. وهكذا يخبرنا تاريخ النقد القديم. عند الأوربيين والعرب، أن النقد الأدبي لم يستطع أن يطرح أية قيم أو معايير أو نظريات متجاوزة أو سابقة للإنتاج الأدبي في فترة ما. وهكذا يمكن القول إن

النقد الأدبي ظل، حتى مطالع العصور الحديثة، فعالية سلبية تابعة لاتجاه الإنتاج الأدبي وطبيعته ومستواه(6).

غير أن العصور الحديثة شهدت تغيرات مهمة في تحديد مكانة الفعاليات النقدية، ومنذ القرن الثامن عشر ظهرت بوادر هذا التغير، واتخذت هذه البوادر طريقين متباينين: تغيّر بفضل تأثيرات خارجة عن النقد الأدبي نفسه. وتغيّر بفضل الممارسات الأدبية والنقدية، أي التغير من الداخل. أما التغير بفضل التأثيرات الخارجة عن النقد الأدبي فقد بدأت بمحاولات الفلاسفة الأوروبيين الإدلاء بآرائهم النظرية في الفن والنقد، ابتداء من كانت إلى شيلر إلى هربرت إلى سبنسر إلى دور كهايم، إلى تين الذي أسس (نظاماً) بناه على الحتمية، بهدف استبدال المحاكمة الشخصية للناقد بمعيار علمي، تمثّل عنده في العرق، والوسط، والزمن.

وأما التغير بفضل الممارسات الأدبية والنقدية، فيعدّ الشاعر الإنكليزي كولردج رائداً له، ولا سيما في كتابه (السيرة الأدبية) الذي يعتبر محاولة لصياغة اتجاه نقدي مبني على المصالحة بين الفلسفة والدين والشعر، وشكلت نظريته في (الوحدة العضوية) وتفسيراته للوحدة الدرامية عند شكسبير منطلقاً من أهم منطلقات النقد الحديث. وبعد كولردج أخذت تتبلور مواقف نقدية تشير إلى اتجاه الفعالية النقدية نحو الإيجابية والاستقلال، وأسهمت المدارس الأدبية الجديدة ونظرياتها النقدية (الرومانسية، والرمزية) في بلورة هذا الاتجاه. وكان لإسهام شعراء ناقدين مثل بودلير أثر حاسم في هذا المجال. فقد بشّر بودلير بأن النقد يجب أن يكون متميّزاً، ومتحمساً، وسياسياً. أي نابعاً من وجهة نظر خاصة، وبأن الناقد ليس مراقباً، بل هو صاحب رؤى، وخالق قيم.

وفي القرن العشرين رأى كثير من النقاد ضرورة التفريق بين النقد القديم والنقد الحديث. واعتبر النقاد الإنكليز كلمة (النقد الجديد) مصطلحاً ذا دلالة خاصة. وقد علق الشاعر الإنكليزي ت. س إليوت على هذا المصطلح بقوله: "إن مصطلح (النقد الجديد) يستعمل غالباً من قبل أناس لا يدركون مدى التنوّع الذي ينطوي عليه. على أن رواجه يعني في رأيي اعترافاً بأن أبرز النقاد في أيامنا هذه يختلفون بمجملهم في بعض النواحي ذات الشأن عن نقاد جيل سابق"(7). هناك إذن شيء جديد في النقد، لم يعد الناقد (وسيطاً) سلبياً يحاول أن يشرح بأمانة مضامين وإيحاءات الأثر الأدبي من زاوية مقاصد مؤلفه. بل أصبح الناقد يعيد خلق الأثر الفني، ويعطيه من ثقافته الكثير، وربما قدّمه كشيء جديد نسبياً.

إن (هاملت) عصرنا هو غير (هاملت) التي كتبها شكسبير في مطلع القرن السابع عشر. وبعد أن يطلع الإنسان على عشرات الأضواء التفسيرية التي ألقاها النقاد على هذه المسرحية يجد نفسه إزاء أثر آخر لا يمكن أن يكون مطابقاً للأثر الذي وضعه شكسبير في ظروف اجتماعية وثقافية وفنية معينة. إن (هاملت) اليوم تؤلف معادلة جديدة عناصرها: هاملت شكسبير، والتراث النقدي، وزاوية النظر الخاصة التي تسلط على المسرحية.

والنقد الحديث أصبح من الاستقلال والثقة بالنفس تؤهله لأن يتولى تفسير العمل الفني. واستخراج معان معينة منه قد تكون غائبة عن المؤلف نفسه. واليوم يسهم النقاد إسهاماً مباشراً في خلق ذوق العصر. إذ لم تعد مهمة الناقد مهمة لاحقة. بل أصبح قادراً على صياغة الذوق، لأن المؤلفات الجيدة تنتشر بعد أن يباركها الناقد، وتتذوق من خلال ذوقه الذي يفتح لها أبواب الشهرة، ففي بلاد مثل انكلترا أو أمريكا أو فرنسا يتحكم النقاد تماماً بمصير العمل الفني. وأمام سيل الكتب المنهمر يومياً من آلاف المطابع ودور النشر يجد القارئ نفسه مضطراً لقراءة الكتب التي يوصي النقاد بقراءتها.

*

4-مناهج النقد الأدبي:

وإذا كان النقد الحديث قد تحول بالنقد من فعالية تابعه للفعالية الأم (الأدب) إلى فعالية ذات استقلال ومنطق خاص غير منسلخ عن المنطق الخاص للأدب ولكنه غير تابع له بالضرورة، فإنه كلما ازدادت الدعوة إلى استقلالية النقد، في هذا العصر، ازدادت الدعوة إلى علاقة النقد بفروع المعرفة الأخرى، مثل علم النفس، وعلم الجمال، والفلسفة، والتاريخ، وعلم الاجتماع، وحتى البيولوجيا، مما يؤسس "مناهج" نقدية متعددة مرتبطة بعلومها النوعية. (فالمنهج النفسي) مثلاً أتاح فرص التعمق في فهم كل من عملية الخلق الفني وأسلوب الشعراء في تطوير رموزهم بهدف التعبير عن الانفعالات والتجارب الداخلية. وقدم صفحات مثيرة في مجال تحليل الدوافع المخبوءة للمؤلفين وللشخصيات الفنية التي خلقوها. ولكنه مال، في معظم تطبيقاته، إلى إهمال الطبيعة الفنية للنصوص. وكثيراً ما قدّم النتاج الفني على أنه وليد أغراض عصابية وانحرافات نفسية.

و(المنهج الاجتماعي) أضاف بعداً جديداً ومهماً، حين ربط الإنتاج الأدبي بالظروف الاجتماعية، وأوضح العلاقة الجدلية بين الأدب وبيئته الفكرية

والسياسية والاجتماعية. وفي هذا المجال قدّم هذا المنهج النقدي تفسيرات قيّمة للظاهرة الأدبية. ولكنه ذهب، في كثير من تطبيقاته، إلى حدّ تجاهل الفروق بين الأفراد الموهوبين وسواهم، وبالتالي التغاضي عن جانب مهمّ في تركيب النفس الإنسانية، ربما كان يلعب دوراً غير قليل في عملية الإنتاج الأدبي.

و(المنهج الأخلاقي) أعطى الكثير في مجال ربط التجربة الأدبية بالمصير الميتافيزيقي للإنسان أو بكفاحه من خلال الظروف الاجتماعية. ولكنه أسرف إسرافاً شديداً في التركيز على المضمون دونَ الشكل، وفي حالات كثيرة أغفل الجانب الجمالي إغفالاً يكاد يكون تاماً.

و(المنهج الأسطوري) استطاع أن يبرز الأنماط الأسطورية المتكررة دائماً في الإنتاج الأدبي للإنسان، بصرف النظر عن الشكل الذي تتخذه في كل زمان وبيئة. وأوصى بأن مؤلفي الأعمال الأدبية ليسوا وحدهم مبدعي إنتاجهم، بل إن العقل الجماعي للجنس البشري يظل شريكاً غير منظور في كل ما تتمخض عنه قرائحهم. ولكن تطبيقات هذا المنهج حملت إغفالاً واضحاً لكثير من الحقائق العلمية المتعلقة بالنفس البشرية وقوانين التطور الاجتماعي.

ويرى الخطيب أن المناهج النقدية سوف تزداد وتتشعب مع تطور المعرفة الإنسانية وأنه من الصعب تصور طريقة ملموسة للتوفيق بينها، وأن الناقد المتزن هو الذي يستفيد من معطيات هذه المناهج جميعاً، ويتمثلها، ويستخدمها لإغناء العمليات النقدية الأساسية الثلاث: الشرح، والتعليل، والتقويم.

ولكن كيف يمكن جمع المتناقضات فيّ كيس واحد؟ وكيف يمكن الأخذ بمنهج يعتمد المضمون، وآخر يعتمد الشكل في آن معاً؟ إن الرغبة في منهج نقدي "متكامل" هي حلم مثالي، لأنه صعب التحقيق على مستوى التطبيق العملي، إلا إذا رغب في أن يكتب عن قصيدة غنائية واحدة عدة مجلدات، أو تاق في تحليل مسرحية إلى إنفاق عمر كامل في درسها. والأدب بعد ذلك كله هو فن جميل، وليس وثيقة اجتماعية أو لوحة نفسية فحسب، وله صلة كبرى بالموسيقى والتصوير. وقد ارتبطت نشأة الشعر الغنائي بالموسيقى، وتوثق هذا الارتباط فيما بعد على يد شعراء الرمزية، رغم أن محاولات جديدة تطرح الانفصال بين الشعر والموسيقى، بدعوى أن القصائد المتينة لا تصلح للتلحين كما تصلح القصائد الأقل تماسكاً، بالإضافة إلى أن الاعتماد على العلوم المساعدة، ولا سيما علم النفس، يشغل النقد عن المشكلة الأدبية الأساسية، مشكلة النص الموجود بين يدي الناقد على نحو ما أنتجه مبدعه. وأخيراً فإن تبنّي الخطيب للمنهج النقدي

((المتكامل)) هو ابتعاد عن (المنهج الموضوعي) الذي دعا إليه المثقفون بالثقافة الإنكليزية، ومع ذلك فهو يدلي بدلوه في شرح مفهوم (المعادل الموضوعي) الإليوتي.

*

5- مفهوم (المعادل الموضوعي) عند ت. س. إليوت:

يعتمد الخطيب في عرضه لمفهوم (المعادل الموضوعي) عند ت. س. إليوت على بحث واف بالإنكليزية للدكتور رشاد رشدي(8). وقد اقتضت أمانته العلمية هذا التنويه.

أما (المعادل الموضوعي) فيعتبر أساساً لنظرية ت. س. إليوت النقدية التي استطاعت أن تؤثر، ربما أكثر من أية نظرية أخرى، في النقد الأدبي الحديث، ابتداءً من مطلع هذا القرن، ليس لأن صاحبها شاعر مرموق فحسب، بل كذلك لأنها أتت محطة طبيعية لسلسة من الآراء النقدية التي بشّر بها شعراء إنكليز وأمريكان منذ منتصف القرن التاسع عشر مثل عزرا باوند، والشعراء التصويريين.

كتب إليوت سنة 1919: ((إن الطريقة الوحيدة للتعبير عن الانفعال في شكل فن تنحصر في إيجاد معادل موضوعي، وبكلمات أخرى مجموعة من الموضوعات والأوضاع، وسلسلة من الحوادث تكون معادلة لذلك الانفعال الخاص، حتى إذا ما أعطيت الوقائع الخارجية التي ينبغي أن تنتهي بتجربة حسية، استعيد الانفعال نفسه حالاً.. وإن الحتمية الفنية تكمن في هذه المقدرة التامة للعنصر الخارجي على التعبير عن الانفعال. وهذا بالضبط ما تفتقر إليه (هاملت). وهاملت (الرجل) أسير انفعال مستعص على التعبير لأنه أقوى بكثير مما تبدو عليه الوقائع)).

ومن المرجح أن إليوت لم يكن يرمي إلى إبداع نظرية نقدية جديدة. ولكن (المعادل الموضوعي) أصبح منذ ذلك الحين جزءاً مهماً من نظرية إليوت النقدية، التي هي في الأصل محصلة لآراء الشعراء والنقاد الذين سبقوا إليوت، فقد كتب عزرا باوند، مثلاً، في (روح الرومانس) عام 1910: ((إن الشعر نوع من الرياضيات الملهمة، لا يعطينا معادلات للأرقام المجردة والمثلثات والمحيطات وما أشبهها، بل يعطينا معادلات للانفعالات الإنسانية)). وهذا يعني

أن (نظرية المعادل الموضوعي) لم تكن مفاجأة، وإنما ظهرت حين أصبحت التربة الفكرية والأدبية ممهدة لظهورها.

والواقع أن اهتمام إليوت ظل محصوراً بالأوجه الثلاثة للعمل الفني، والمتعلقة بتحويل الانفعال إلى موضوع مادي:

1- *القصيدة كشيء قائم في ذاته: أي العمل الفني كمعادل موضوعي أو انفعال لا يعرض أو يعبّر عنه بل يجسّم. وهذا يعني أن الشعر ليس فيضاً عفوياً للانفعال كما يقول الابتداعيون، وإنما هو استغلال للغة حتى تنقل المادي.*

2- *القصيدة في علاقتها مع الشاعر وعملية الخلق، فالشعر ليس تعبيراً عن الشخصية، وليس ((انفعالاً مستعاداً في السكينة)). وإنما هو تحويل مشاعر مختلفة إلى موضوع مركب جديد في ذهن الشاعر، ينبغي أن يكون واسطة مناسبة للمشاعر المختلفة ويبقى محايداً في العملية. وهكذا كلما كان الفنان كاملاً كان انفصاله أتمّ عن الرجل الذي يعاني والعقل الذي يخلق، وكان عقله أقدر على هضم وتمثل العواطف التي هي مادته. وعملية الخلق والعملية الكيماوية متماثلتان. وكلا العمليتين قائم على التحويل، تحويل المواد الأصلية إلى موضوع جديد.*

3- *القصيدة في علاقتها بالقارئ أو بالأثر الشعري، ومن الضروري تحقق التكافؤ التام بين الانفعال وبين الشيء (الموضوع). أما إذا لم يحوّل الانفعال إلى الشيء أو يعادل به، فإن الانفعال الذي يحمل إلى القارئ يكون انفعال حياة لا انفعال فن.*

ويرى الخطيب أن كل من له اهتمام جدي بالأدب اليوم، هو واعٍ لمفهوم (المعادل الموضوعي)، وهذا الوعي يتضح اتضاحاً أقوى عند النقاد الجديد الذين كان هذا المفهوم بالنسبة لهم أحد المبادئ الأساسية لمنحاهم. ونحن نجده مكرراً في شواهد مبعثرة من أقوالهم النقدية، فألن تيت، مثلاً، يعيد تشكيل نظرة إليوت حين يقول عن شعر سبندر: ((هذه الانفعالات المفردة تخلق مثلما يفهم تماماً من خلق طاولة أو كرسي، إنها ليست موضوع تصديق)). وفي (الشعر والمطلق) يعلن تيت أن الشاعر، كصانع، يجهد في سبيل إبراز تجربة أو انفعال أو فكرة حتى تصبح من خلال القصيدة مطلقاً. فالقصيدة العظيمة مطلقة. وليس هناك شيء وراء القصيدة. وفي معالجته لـ(مدام بوفاري) يضع تيت مبدأ (المعادل الموضوعي) في أروع استعمالاته: ((وحين تذهب (ايما) إلى النافذة تلاحظ فقط

أن نول (بينه) يئزّ. ثم تنظر إلى الشارع الذي يبدو وكأنه ينهض ليمشي إليها. هيّا، هيّا، تقولها هامسة لأنها لا تؤانس من نفسها تصميماً على القفز. ولقد نقل إلينا نقلاً بصرياً صدمة الانتحار العنيف. والآن يأتي الائتلاف اللطيف لردّ الفعل والاندفاع إلى تدمير النفس مما كان يطنّ في رأسها...)). وكذلك فإن مصطلح (التوتر) الذي بنى عليه تيت نظرته الجمالية يستقي بوفرة من مفهوم (المعادل الموضوعي). وإذا كانت (الملاءمة) عند إليوت تكمن في تكافؤ الحقائق الخارجية مع الانفعال، أو في تطابق الانفعال مع الشيء (الموضوع)، فعند تيت يكمن معنى القصيدة في توترها، أي في الوحدة، أو الائتلاف بين المجرد والمحسوس.

والواقع أن ألن تيت ليس وحده الذي خطا (بالمعادل الموضوعي) إلى منهج (النقد الجديد). وإنما هنالك أيضاً جون كرو رانسوم. وروبرت بن وارن، وكلينث بروكس. فقد جاء جون كرو رانسوم بمقولة (النسيج والبنيان).

وهي عنده بديل (للتوتر) عند تيت. والقصيدة عنده عالم مغلق على ذاته يعوضنا عن عالم المادة الصلبة. والمعرفة التي يمكن تحصيلها من الشعر فريدة. وبنيان القصيدة هو حجّتها النثرية. ولكن القصيدة ليس لها هذا المعنى المقرر فقط، الذي يتصل بالبنيان، ولكن لها معنى نسيجي كذلك. والنسيج هو سياق التفصيلات المتباينة غير المقررة (الملموس). وقد كتب رانسوم: "إن هدف الناقد الجيد هو فحص وتعريف القصيدة بالنظر إلى بنيانها ونسيجها. وإذا لم يجد ما يقوله عن نسيجها فليس لديه ما يقوله عنها باعتبارها قصيدة".

أما كلينث بروكس فتستدعي فكرة إليوت (المعادل الموضوعي) عنده ارتباطاً موازياً: "نحن كقراء للشاعر، في عملية مشابهة لاكتشاف الشاعر مادته، نصنع ثانية من رموزه تجربة مجموعية مشابهة نوعاً ما، في حالة امتلاكنا للخيال، للتجربة المجموعية للشاعر نفسه". وعنده أن القصيدة هي كلّ جمالي لا بديل له. ونثر القصيدة ليس القصيدة نفسها، بل هو حجّتها النثرية أو بنيانها. أما النسيج أو الهيكل العادي الذي هو القصيدة نفسها فإنه يقاوم التعادل العملي. والقصيدة هي التي تعرف نفسها بنفسها، ولا يمكن للقارئ ولا للشاعر أن يعرفا أي شيء تقوله القصيدة بعيداً عن كلماتها. والقيمة الشعرية لا تكمن فيما تقوله القصيدة، ولكن فيما تكونه القصيدة. أي الشيء المادي الذي يجعلنا ندرك انفعال الشاعر الأصلي. والدلالة على القصيدة بما يسمى نثرها هو الدلالة عليها بشيء خارج عنها، بشيء يمسخها في أفضل الأحوال إلى ما يشبه حالتها الأصلية غير المدركة. وطبقاً لمفهوم (المعادل الموضوعي) فإن الشاعر صانع لا ناقل، صانع

شيء مادي يُحاك من تجربته، ونحن نشارك في هذه التجربة إذا أتيح لنا أن نعرف هذا الشيء. وفي خلق هذا الشيء لا يعيد الشاعر إنتاج نسخه لتجربة واحدة خاصة كما يفعل شرطي المباحث للخطوة المطبوعة في الوحل.

ولكنه من خلال عدد لا يحصى من مختلف التجارب، يحوك ربما عن طريق عملية مشابهة للكشف، التجربة المجموعية التي هي القصيدة.(9).

وأما ف.ر. ليفيز فيرتبط منهج المباشرة في التعبير عن الانفعال في الشعر لديه بالعجز عن القبض على شيء، أو عن تحليل انطباع، أو عن تقديم تجربة. وهو إخفاق يرجع بصورة رئيسة إلى حقيقة أن الانفعال يكتشف من الشيء الملموس. وقد كتب ليفيز في (الفكر والطبيعة الانفعالية) عن عجز شللي الملحوظ عن القبض على شيء أو تقديم أي موقف أو أية واقعة ملحوظة أو متخيّلة أو أية تجربة، كشيء يوجد مستقلاً بطبيعته الخاصة وبحقه الخاص، وبالمقابل هناك التقديم المباشر للانفعال، انفعال معبر عنه باستمرار، بذاته ولذاته. ويعبر ليفيز عن وجه آخر لمفهوم (المعادل الموضوعي)، وهو أن التأثير الشعري لا يمكن ضمانته إلا حين يقدم الانفعال تقديماً غير شخصي من خلال مادة خاصة.

والواقع أن ليفيز في فحصه المتمعّن لشعر شلّي يظهر ضليعاً في نظرية (المعادل الموضوعي) مثل إليوت نفسه. وشلّي مرفوض خلال هذا الفحص بسبب عدم احترامه للتداخل بين المعنى المجرد والمادي، ذلك أنه ليس هناك شيء مستوعب في الشعر عنده، فلا وجود، لدى شلّي، لموضوع يقدم كمادة للتأمل، وليس من مشهد واقعي يقنعنا أو يحركنا بماهيته، إن الشيء المادي هو الذي يحركنا بماهيته، لا بما يقوله الشاعر. وهذا الشيء يحلّ محل انفعال الشاعر. وهكذا رفض ليفيز وغيره من النقاد الجدد شعر شلّي وبعض شعراء القرن التاسع عشر للسبب نفسه. فالدلالة المطلقة المجردة للمعنى عند هؤلاء الشعراء هي الفكرة لا الوجود. وما كتبوه كان شعراً صافياً، شعر النص المباشر السهل، وما يدعو إليه (النقد الجديد) هو الشعر الذي لا يكمن في أي عنصر خاص، ولكنه يعتمد على مجموع العلاقات، على البنيان الذي نسميه (القصيدة). إنه شعر ذو معنى مجموعي، أي أنه معنى متصل بسياق مادي نوعي. ومثل هذا الشعر المرغوب يعرض نسيجاً قوياً أو عضوية غير مجردة، وبذلك يقاوم الأشكال الأبسط للتحليل المجرد. وفيه يكون التصوير، والموقف الدرامي، والوزن، والأفكار، آليات للعضوية، وظيفية لا زخرفية.

من هنا يمكن القول إن (المعادل الموضوعي) هو جزء من نظرية إليوت النقدية، وأنه الركن الأساسي في منهج (النقد الجديد) الذي اغتنى بجهود الناقدين والأدباء وأنه يعني مجموعة الموضوعات والمواقف وسلسلة الحوادث التي يعبّر بها الشاعر عن الانفعال. وشرطها أن تثير في قارئ العمل الأدبي تجربة حسيّة تتضمن الانفعال نفسه الذي انبثقت عنه. ويصرّ إليوت على أن (المعادل الموضوعي) هو الطريقة الوحيدة للتعبير عن الانفعال بشكل فن، بحيث ينتفي وجود الفن إذا لم يتوافر (المعادل الموضوعي). أما مقومات هذا المفهوم فهي:

1-إن القصيدة هي خلق، خلق موضوع ناتج عن تركيز تجارب الشاعر، أي تحويل انفعال الشاعر إلى شيء جديد.

2-الشعر ليس تعبيراً مباشراً عن الشخصية. إنه تعبير غير مباشر، يتأتى من خلال تركيز الشاعر الموضوعي على مهمته، وهي خلق شيء موضوعي جديد يكون بديلاً للمشاعر. ومنهج المباشرة في التعبير عن الانفعال يدل على عجز الشاعر عن الخلق، أو عن القبض على أي شيء يمكن أن يوجد بطبيعته الخاصة وبحقه الخاص وبمعزل عن الشاعر.

3-الفنان الكامل هو الذي يستطيع أن يحقق انفصالاً أتم عن الرجل الذي يعاني، والعقل الذي يخلق. والفن عملية خلق موضوعية تتطلب قدرة على هضم وتمثل العواطف التي هي مادة الخلق.

4-اللغة في الحالة السليمة تمثل الشيء. وهي وثيقة الصلة بهذا الشيء إلى درجة أنهما متطابقان ويترتب على ذلك أن القصيدة هي التي تعرّف نفسها بنفسها ولا يمكن للقارئ ولا للشاعر أن يعرّفا أي شيء تقوله القصيدة بعيداً عن كلمات القصيدة. والقيمة الشعرية لا تكمن فيما تقوله القصيدة، ولكن فيما تكونه القصيدة.

أي الشيء المادي الذي يجعلنا ندرك انفعال الشاعر الأصلي. وكذلك فإن عملية نثر القصيدة أو تفسيرها هي عملية تجزئة وتفتيت للعمل الفني، وإعادة له إلى أجزائه الخام التي انبثق عنها.

5-انفعال الفن ليس شخصياً، أي أنه يتعلق بالقصيدة لا بالشاعر. وهو لا يوصف بالمصطلحات العقلية والرمزية. وإنما يترجم إلى موقف أو عمل ملموس يثير استجابة انفعالية، وعلى الفنان أن لا يحاول التعبير

عن قسط من الانفعال يزيد عما يوفره الموضوع الذي يمثله العمل الفني، أي أن العمل الفني يجب ألا يتضمن اندفاعات تزيد على ما هو مطلوب من أجل الوصول إلى الانفعال المنشود.

6-ويترتب على ذلك أن القصيدة لها حياتها الخاصة، ولها قوانينها ومبادؤها الداخلية التي تنتظمها، وهي تتضمن تغييراً حيوياً كيماوياً للحقائق التي اندمجت لتوليدها. والشيء الذي يقدم لنا في أية قصيدة لا يكوّن ولن يستطيع أن يكوّن شخصية الشاعر، وحين نقرا القصيدة ننسى كل ما هو خارجها، بما في ذلك الشاعر، إذ أننا في عملية التذوق نتعامل مع العمل الفني نفسة، لا مع خالقه.(10)

ورغم أن (الخطيب) قد تحوّل، مؤخراً، نحو الاهتمام بالأدب المقارن، وحده فإنه يظل علماً من أعلام النقد العربي المعاصر، الذين ثقفوا الأدب الإنكليزي، وحاولوا نقل مصطلحاته ومناهجه إلى أدبنا ونقدنا المعاصرين.

□□

■■ الهوامش:

1-للدكتور حسام الخطيب في السياسة:

1-الثورة الفلسطينية إلى أين؟ دمشق 1971

2-في التجربة الثورية الفلسطينية -وزارة الثقافة دمشق 1972

2-للدكتور حسام الخطيب في الترجمة عن الإنكليزية:

1-عصارة الأيام -لسمرست موم. وزارة الثقافة/ دمشق 1964

2-العالم الثالث -لبيتر ووسلي وزارة الثقافة/ دمشق 1968

3-د. حسام الخطيب- أبحاث نقدية ومقارنة- دار الفكر. دمشق 1973- ص12

4-الموشح 85-90 وانظر أمالي المرتضى 269/1

5-د. حسام الخطيب- أبحاث نقدية ومقارنة، ص20-22

6-المصدر السابق، ص26-27

7-T.S.Eliot: the Frontiersi of Criticism in english Critical essays twenth century 1958. p:34

8-د. حسام الخطيب -أبحاث نقدية ومقارنة، هامش ص115

9-المصدر السابق، ص126

10-المصدر السابق، ص136-137.

□□

الملاحـــق

1-الأعــلام

1-ماثيو أرنولد (1888-1822) M.Arnold.

شاعر وناقد انجليزي، حاضر في جامعة اكسفورد. من أشهر مؤلفاته: مقالات في النقد (1865).

2-وليم امبسون (1906-) W.Empson

ناقد انجليزي، وأستاذ الأدب الإنجليزي بجامعة شفيلد منذ عام 1953. طوّر عن أستاذه رتشاردز اهتمامه بالمعنى في كتابه: سبعة أنماط من الغموض (1930) الذي استكشف فيه أنواعاً من التكثير في المعاني، حين يكون المعنى حمّال أوجه.

3-ت.س. إليوت (1965-1888) T.S.Eliot

شاعر وناقد مسرحي، أمريكي المولد، إنجليزي الجنسية، نال جائزة نوبل للأدب عام 1948 من أهم كتبه النقدية: الغابة المقدسة (1920). اشتهر في النقد بمفهوم (المعادل الموضوعي)، وفي الشعر بقصيدة (الأرض الخراب) التي تناسلت في أشعار معظم بلدان العالم.

4-عزرا باوند (1972-1885) A.Pound

شاعر أمريكي، ناصر الفاشية الإيطالية خلال الحرب العالمية، فحوكم، وأودع في مصحّة عقلية وهو من شعراء الصورة. له كتاب: روح الرومانس (1910)

5-لورد بايرون (1824-1788) Byron

شاعر انجليزي ذو تأثير عظيم خارج انكلترا، رائعته هي: دون جوان، بطلها فاسق ينتهي إلى الجحيم.

6-وليم بليك (1827-1757) W.Black

شاعر ورسام انجليزي رومانسي. يكره المادية والعقلانية في عصره، من أشهر أشعاره:

أغاني البراءة (1787)، وأغاني التجربة (1794)

7- كلينث بروكس (1906-) C.Brooks

ناقد أمريكي يدعو إلى الابتعاد عن النقد الذاتي والتأثري والانطباعي، من أجل اعتماد (النقد الموضوعي) الذي ينظر إلى الشعر من خلال مفاهيم: المفارقة، والصور الفنية، والبناء العضوي، من كتبه: المزهرية المحكمة الصنع: دراسات في مبنى الشعر (1947).

8- إدغار ألن بو (1809-1849) poe

أديب وشاعر أمريكي. اعتنق مذهب الفن للفن، اهتم بالأسلوب أكثر من اهتمامه بالمضمون. من أشهر قصائده: الغراب (1845)، ومن أشهر كتبه النقدية: فلسفة التأليف.

9- شارل بودلير (1821-1867) CH. Boudelaire

شاعر وناقد فرنسي، ترجم بو إلى الفرنسية، اشتهر بديوانه: أزهار الشر (1857) ذو أسلوب برناسي.

10- آلان تيت (1899-) A.tate

ناقد أمريكي، اشتهر بمصطلح (التوتر) في نقد الشعر. من كتبه: مقالات رجعية في الشعر والفكر (1936)، والعقل في جنون (1941).

11- تيوفيل جوتيه (1811-1872) T.Gautier

شاعر انجليزي برناسي يرى أن على الشاعر أن ينحت شعره كما ينحت المثّال تمثاله. له ديوان: ميناء وزهريات (1853).

12- اندريه جيد (1869-1951) A.Gide

كاتب فرنسي. حاز جائزة نوبل للآداب عام 1947. من رواياته: ثمار الأرض (1897)، واللاأخلاقي (1902)، ومزيفو النقود (1926).

13- هنري جيمس (1843-1916) H.James

ناقد وكاتب مسرحي وروائي أمريكي، كتب عشرين رواية، ومائة واثنتي عشرة قصة قصيرة وعشر مسرحيات وعدداً كبيراً من المقالات النقدية.

14- جون كرو رانسوم J.C.Ransom

ناقد أمريكي، من نقاد (النقد الجديد)

15—.I.A تشاردز (1893—) I.A.Richards

ناقد انجليزي مشهور. من مؤلفاته: معنى المعنى (1923) بالاشتراك مع أوغدن، ومبادئ النقد الأدبي (1924) الذي يعدّ أشهر كتبه النقدية، وقد عُني فيه بمسائل التوصيل، والقيمة، والحالة النفسية، والسيمانتيّة، وله: العلم والشعر (1926) طبق فيه المنهج العلمي في دراسة الشعر، و: النقد التطبيقي (1929) وهو محاولة نقد موضوعي تطبيقي طبع فيه قصائد أغفل ذكر ناظميها والعصور التي قيلت فيها، ووزعها على طلبته في الدراسات العليا بجامعة كامبردج، وطلب منهم أن يعلّقوا عليها. وعندما قرأ تعليقاتهم وجد عجباً.

16—وليم شكسبير (1564—1616) W.Shakspear

شاعر وكاتب مسرحي إنجليزي مشهور كتب المسرحيات التراجيدية، والكوميدية، والتاريخية.

17—شيلّي (1792—1822) Shelly

شاعر رومانسي انجليزي. من أشعاره: بروميثيوس طليقاً (1818)، وأغنية للريح الغربية (1819)، وله كتاب: دفاع عن الشعر (1821).

18—نورثروب فراي (1912—) N.Frye

ناقد انجليزي، حاضر في كلية تورنتو منذ عام 1939. اشتهر بكتابه: تشريح النقد (1957) الذي عرض فيه الأنماط الأولى التي تأثّر فيها بيونغ. وله كتاب: خرافات الهوية: دراسات في الأسطورية الشعرية (1963).

19—سيغموند فرويد (1856—1939) S.Freud

طبيب نفسي، ومؤسس علم التحليل النفسي. اكتشف اللاشعور، وعالم الأحلام. أثّرت أفكاره على الأدب تأثيراً كبيراً (السوريالية، وتيار الوعي، والمونولوج..).

20—غوستاف فلوبير (1821—1880) G.Flaubert

روائي فرنسي. من أشهر أعماله: مدام بوفاري (1857) التي قضى في تأليفها خمس سنين، وحوكم من أجلها بتهمة "انتهاك الأخلاق العامة والدين". فأطلق سراحه، فوجد نفسه مشهوراً.

21—وليم فوكنر (1897—1962) W.Fulkner

روائي وكاتب قصة أمريكي. نال جائزة نوبل للأدب عام 1949. من أشهر رواياته. الصخب والعنف (1922) وهي قراءة في تيار الوعي.

22–صموئيل تيلر كولريدج (1772–1834) S.T.Coleridge

شاعر وناقد انجليزي، رومانسي المذهب، شدّد على مفهوم (الوحدة العضوية) في الشعر والمسرح. أفضل قصائده: كوبلاخان، والبحّار القديم.

23–فرانك ريموند ليفيز (1895–) F.R.levise

ناقد انجليزي، وأستاذ بجامعة كامبردج له: اتجاهات جديدة في الشعر الانجليزي (1936)، والسعي المشترك (1952)، والتقاليد العظيمة (1948)، ود. هـ لورنس روائياً (1955).

24–ستيفان مالارميه (1842–1898) S.Mallarme

شاعر فرنسي أجاد الانجليزية ليتمكن من قراءة بو بلغته الأصلية. قضى معظم حياته مدرّساً للغة الانكليزية في فرنسا، كان صالونه ملتقى الأدباء الشباب، يعتبر التلميح أفضل من التصريح، ولذا يمتاز شعره بالغموض. وهو رائد المذهب الرمزي.

25–غي. دو. موباسان (1850–1893) G.de. Maupassant

كاتب قصة فرنسي. كتب حوالي ثلاثمائة قصة، وست روايات، وبعض المسرحيات، يمتاز أسلوبه بالدقة والموضوعية. انتهت حياته بالشلل والجنون.

26–فريدريك نيتشه (1844–1900) F.Nietzche

فيلسوف وشاعر ألماني. أستاذ اليونانية في جامعة بال 1869. ثم استقال من منصبه بعد عشر سنوات لسوء صحته، فعاش حياة عزلة قاسية، عانى فيها من انهيار عقلي أودى به. من أشهر كتبه: هكذا تكلم زرادشت، وهو مواعظ مختارة لنبي وهمي، في نثر شعري، شخصيته بالغة التعقيد: فقد هاجم الكنيسة، والأخلاق، والعقلانية، والضعفاء.

27–توماس هيوم (1883–1917) T.Hulm

شاعر انجليزي، أرسى دعائم مدرسة (شعراء الصورة). له كتاب: تأملات (1924).

28–ارنست همنغواي (1898–1961) E.Hemingway

روائي وكاتب قصة أمريكي. من أشهر رواياته: الشيخ والبحر (1952)، وتشرق الشمس أيضاً (1926)، ووداعاً أيها السلاح (1929)، ولمن تقرع الأجراس (1940) نال جائزة نوبل للأدب عام 1954.

29—روبرت بن وارن (1905—   )R.B.Warren

ناقد أمريكي، وأستاذ في جامعة لويزيانا. له كتاب: مقالات مختارة.

30—رينيه ويليك (1903—   ) R.Wellek

أستاذ الأدب المقارن في جامعة ييل. نشأ في براغ ثم هاجر إلى أمريكا، من أهم مؤلفاته: نظرية الأدب، بالاشتراك مع أوستن وارين، ومفاهيم نقدية، وتاريخ النقد الحديث (1750—1950) في أربعة أجزاء.

31—ولت وتمان (1819—1892) W.Whitman

شاعر أمريكي اشتهر بديوانه: أوراق العشب الذي أثار سخرية النقاد ولم تبع منه سوى نسخ قليلة جداً، وعندما منع من التداول زادت مبيعاته، وقد تمرد فيه على الأوزان الشعرية، وكتب قصيدة النثر.

32—وليم ورد زورث (1770—1850) W.Wordsworth

شاعر انجليزي، رومانسي المذهب، كان للقائه بكولردج أعمق الأثر على كليهما، إذ نشرا: القصائد الغنائية (1891) كانت بداية الحركة الرومانسية الانجليزية، غرّب فيها وردزورث المألوف، وألّف فيها كولريدج الغريب.

33—كارل غوستاف يونغ (1875—1961) Jung

عالم نفساني، بدأ تلميذاً لفرويد، ثم استقلّ عنه ليؤسس (علم النفس التحليلي) تمييزاً عما أسماه فرويد (التحليل النفسي). اختلف عن فرويد في (اللاوعي الجماعي) وتأكيده على النماذج الأصلية التي أفادت النقد الأدبي، إذ اعتمد عليها نورثروب في كتابه: تشريح النقد، وجيمس جويس في روايته: يقظة فينيغان.

34—وليم بتلر يتيس (1865—1939) W.B.Yeats

شاعر إنجليزي من إرلندة. نشر أكثر من مئة كتاب. نال جائزة نوبل للأدب عام 1923.

2—المصطلحات

1—الأدب البروليتاري| العمالي proletarian Literature

نوع من الأدب ظهر في أوربا الغربية والشرقية في العقد الثاني من القرن العشرين، يتميّز بالتعبير عن الثورة ضد المدارس الواقعية والطبيعية الشائعة آنذاك، كما يحاول التعبير عن هموم الطبقة العاملة وصراعها.

ثم انتقل مركز نشاطه إلى الاتحاد السوفييتي (سابقاً) في مطلع العشرينيات، بدعم من النظام نفسه.

2–الاستعارة Metaphor

مجاز بلاغي فيه انتقال معنى مجرد إلى تعبير مجسّد، دون لجوء إلى أدوات التشبيه. وفي الأدب العربي: تشبيه حذف منه المشبّه أو المشبّه به لعلاقة المشابهة. مثال: نفسي إلى الحق ظمأى.

3–الاستلاب: Alienation

شعور الفرد بأنه لم يعد ينتمي إلى نفسه، أو لم يعد يتصرف كما يريد، بل أصبح عبداً للمخترعات الآلية أو النظم الاجتماعية أو الأوضاع السياسية التي تفقده معنى وجوده. وقد شاع هذا المفهوم في الأدب الغربي الحديث، وبخاصة لدى كافكا. وهو مستمد أصلاً من كارل ماركس.

4–الأسطورة Myth

سرد لا تتفق عناصره مع الحقيقة الواقعية، إلا أنه محاولة لتفسير بعض النظم الكونية، والأدب الغربي غني بالأساطير، وقد اتخذت الأسطورة في الأدب الحديث قناعاً يتحدث الأديب من خلاله أو بوساطته ومن أشهر الذين اعتمدوها الشاعر ت.س. اليوت في الشعر الغربي، والسياب وأدونيس والبياتي في الشعر العربي. كما أصبحت الأسطورة في النقد الحديث (منهجاً نقدياً) يقوم بتفسير الأدب.

5–الأسلوب Style

طريقة الأديب في التعبير الكتابي، وهو مطبوع بطابع الكاتب (الأسلوب هو الرجل– بوفون). مأخوذ من الأصل اللاتيني (القلم). وهو يختلف من مدرسة أدبية إلى أخرى، ومن كاتب إلى آخر (انظر كتابنا: الأسلوبية منهجاً نقدياً).

6–الأصالة originality

التميز بالجودة والابتكار، وفي النقد الأدبي تعني محاكاة الطبيعة أو الحياة.

7–الانطباعية Impressionism

مدرسة فنية ظهرت أواخر القرن 19 في الفن ثم انتقلت إلى الأدب، وتعتمد على ما هو متغيّر سريع الزوال ويكاد لا يلمس من تأثيرات العالم الخارجي على مشاعر النفس. والأخوان جونكور مبدعاها في الأدب الغربي، أما في الأدب العربي الحديث فيمكن اعتبار طه حسين في سيرته الذاتية (الأيام)، والمازني في (إبراهيم الكاتب) مثالاً لها.

و(النقد الانطباعي) يحاول أن ينشئ وصفاً زخرفياً لمشاعر الناقد تجاه المبدعات الفنية، أو يصف ردود الفعل العاطفية لدى الناقد، أو يعيد صياغة الأثر المنقود بلغة جديدة، فينشئ صورة مشوّهة عن الأصل، ويقلّص حجم العمل الأدبي إلى حجم الناقد وإمكانياته التعبيرية.

8–الالتزام Engagement

هو التزام الكاتب بقضية ما اجتماعية أو سياسية والدفاع عنها في أدبه. وهو يختلف عن (الإلزام) في أنه طوعي حر، بينما (الالزام) إجباري من قبل السلطة. والنقد (الموضوعي) يرفض للأدب أن يكون بوقاً للسياسة وقد انتشر في العالم نوعان من الالتزام: الالتزام الوجودي الذي قال به سارتر، والالتزام الاشتراكي.

9–البرناسية parnassianism

مذهب أدبي ظهر في فرنسا أواخر القرن 19 اتخذ اسمه من اسم المجلة الأدبية (البرناس المعاصر)– نسبة إلى جبل البرناس المشهور في اليونان والذي تقول الأساطير إنه موطن آلهة الشعر – التي كان يكتب فيها شعراء هذا المذهب، وهم: ليكونت دوليل (1818–1894)، وجوزي هيرديا (1803–1839)، وسولي بروودوم (1830–1907)، وستيفان مالارميه (1842–1898). وكان شعرهم ردّ فعل ضد الإسراف في العاطفة الرومانسية، وخالياً من العنصر الذاتيّ، ومؤمناً بنظرية (الفن للفن).

ومن شعرائه الشاعر الأمريكي إدغار ألن بو الذي دعا إليه في كتابه: فلسفة التأليف، والشاعر الفرنسي شارل بودلير الذي ترجم بو إلى الفرنسية، والذي يقول: "ليس للشعر غاية وراء نفسه"، وجورج صاند، وأوسكار وايلد.

وقد انتهت البرناسية عند برادلي إلى (الشعر للشعر)، وعند بريموند إلى (الشعر الخالص).

10–البناء العضوي:

هاجم بروكس دعاة الفصل بين (الشكل) و(المضمون)، إذ ليس الشكل وعاء يصبّ فيه المحتوى، وليس المحتوى حبّة دواء مرّ مغلّفة بالسكر الذي يغري الناس بتناولها، وإنما العمل الأدبي وحده متكاملة، ولكل عمل أدبي شكله الخاص الذي يتمشّى مع طبيعته الخاصة.

11–البنية Structure

يرى الناقد الأمريكي رانسوم أن الأثر الأدبي يتألف من عنصرين هما: البنية (أو التركيب)، والنسج (أو السبك). فالبنية هي المعنى العام للأثر الأدبي، أو الرسالة التي ينقلها الأثر إلى القارئ، والنسج هو الصدى الصوتي لكلمات الأثر وتتابع المحسنات اللفظية والصور المجازية والمعاني التي توحيها الكلمات.

12—البنيوية Stracturalism

منهج (ونظرية) في العلوم، يُعنى بالنظام العام للفكرة وبعلاقات أجزائها ببعضها بعضاً. وقد انتقلت إلى الألسنية فكان سوسير أبا الألسنية البنيوية، وإلى النقد الأدبي حيث طبّق شتراوس وياكوبسون هذا المنهج النقدي على قصيدة (القطط) لبودلير، وحيث اعتمده الناقد الفرنسي رولان بارت في كتابه عن راسين (1963).

ثم انتقل هذا المنهج النقدي إلى نقدنا المعاصر (انظر كتابنا: فضاء النص الروائي: مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان)

13—التحليل Analysis

منهج نقدي ظهر في انكلترا وأمريكا، ويقوم على التحليل المفصّل الأدبي، ويستبعد كل ما هو خارج عن النص من مؤثرات خارجية، أو اعتبارات تمتّ إلى المؤلف. (انظر كتابنا: التحليل الألسني للأدب).

14—التطهير: Catharsis

مصطلح أرسطي من (فن الشعر) يرى أن المأساة تثير في المشاهد مشاعر الخوف والشفقة، وتروي ظمأه إلى هذه الانفعالات، فتحدث تطهيراً لمثل هذه الانفعالات.

15—التعبيرية Expressionism

مذهب أدبي ظهر في ألمانيا قبيل الحرب العالمية الأولى، وازدهر عام 1924، ويرمي إلى تمثيل الأشياء كما تصوّرها انفعالات الأديب، لا كما هي في الواقع، ويعدّ فرانز كافكا من أشهر الأدباء التعبيريين الألمان.

16—التوتّر Tension

مصطلح ابتدعه الناقد الأمريكي ألان تيت (1899)، ويعني عنده أن معنى الشعر كامن في توتره، أي في البنية الكاملة المنظمة لكل المفهومات التي نجدها فيه.

17—تيار الشعور Stream of Consciousness

عبارة ابتدعها الفيلسوف الأمريكي وليم جيمس (1842-1910) للدلالة على انسياب التجارب النفسية داخل الإنسان. ويعود الفضل في ابتداعه في الأدب إلى الكاتب الفرنسي جاردان (1861-1949) ومثاله: رواية يوليسيز (1922) لجيمس جويس (1882-1941) التي يستغل فيها منهج التداعي.

18—الجرح والقوس

اسم كتاب للناقد الأمريكي إدموند ولسون يعتمد على الأسطورة المستمدة من (فيلوكتيتس) التي يقدّم فيها سوفوكليس رؤيته عن الأسطورة اليونانية الشهيرة، ويستثمر الناقد

ولسون هذه الأسطورة لشرح رأيه في العلاقة بين الفنان والمجتمع، والتأكيد على أن الفنان مُصاب بالعُصاب، ويشكو من عدم التلاؤم مع المجتمع، ففيلوكتيتس الذي يرمز إلى الفنان يجد نفسه منفياً في جزيرة بعيدة، وهو ينزف من جرح قديم تنبعث منه رائحة كريهة، ولذلك فهو عبء لا يريد المجتمع أن يتحمله. ولكنه يملك قوساً سحرية. وهذا هو السبب الذي دعا المجتمع إلى إنقاذه، فاليونانيون يحاربون طروادة، وهم بحاجة إلى قوسه السحرية من أجل إحراز النصر. وتلك هي علاقة الفنان بمجتمعه كما يراها ولسون: فالفنان يمتلك رؤياه وقدرتهُ على الخلق، إلا أن عليه أن يعاني مقابل ذلك من الشعور بالمرض وعليه أن ينزف من جرحه القديم باستمرار. والمجتمع لا يقبل به، ولكنه بحاجة إلى قوسه من أجل إحراز النصر. وبذا ينقذه من جزيرته المنعزلة.

19– الحساسية Sensibility

مفهوم ازدهر في الأدب في منتصف القرن 18 ليدل على استعداد في النفس للاستثارة لكل ما يثير العطف والحنان. وقد وصف الناقد الانجليزي نور ثروب فراي النصف الثاني من القرن 18 بـ (عصر الحساسية) بدلاً من (عصر ما قبل الرومانسية) بسبب زيادة الاهتمام بحياة النفس العاطفية آنذاك.

20–الخطف خلفاً Flash back

الرجوع، أثناء التسلسل الزمني المنطقي للقصة أو المسرحية، إلى ذكر أحداث ماضية لإيضاح الظروف التي أحاطت بموقف ما.

21–الدادية Dadaism

جماعة في الفن والأدب، أسسها الشاعر الفرنسي تريستان تزارا (1896–1963) في سويسرا عام 1917، وتتميز بمحاولة التخلّص من قيود المنطق من أجل إطلاق جماح الحرية في الإبداع والتعبير. وقد اختلف أعضاء الجماعة، فأسس اندريه بريتون (1896–1966) المدرسة السوريالية التي خلفت الدادية.

22–الذروة Climax

مصطلح نقدي يعني أن تكون عناصر القطعة الفنية مُتفرقة متباعدة أول الأمر، ثم تتقارب بعد ذلك، وتصطرع، وتبلغ ذروة العنف، لتحلّ الأزمة، ويعقبها هبوط يؤدي إلى النهاية.

23–الرمز Symbol

كل ما يحلّ محل شيء آخر في الدلالة عليه، بوساطة الإيحاء، أو بوجود علاقة عرضية بينهما. وعادة ما يحل الرمز المحسوس محل المجرد.

24—الرمزية Symbolism

مذهب أدبي ازدهر في فرنسا أواخر القرن 19.- وتزعمه ما لارميه (1842-1898)، وفرلين (1844-1896)، ورامبو (1854-1891). ودعا إلى شعر يوحي بحياة الشاعر الداخلية، وإلى أن ما في العالم إنما هو رموز للحالات النفسية، واعتمد تراسل الحواس، واستعمال الألفاظ الموحية، والصور المشعّة. ونهل من نظرية (المُثُل) الأفلاطونية، ومن مكتشفات علم النفس، فرأى أن الشعر نشوة وحلم ورمز، وأن الإيقاع الشعري يحمل المعاني ويفسرّها.

25—الرومانسية Romanticism

مذهب أدبي شاع في أوربا والعالم في مطلع القرن 20، وشمل جميع الأجناس الأدبية: الشعر والقصة والرواية والمسرحية. وظهر في الشعر الانجليزي بزعامة كولردج وورد زورث اللذين ثارا على القوافي والمحسنات البلاغية، وجعلا الشعر تعبيرا عن نفس الأديب وذاته وعاطفته.

26—قوة اللمح الساخر Wit

مصطلح استوحاه الناقد كلينث بروكس من ت. س إليوت، وعنى به القدرة على اللمح لأمور غير متكاملة وغير متناسبة، ثم صياغة المعنى في شكل مفاجئ مدهش لا يخلو من أن يكون مصحوباً بشيء من الحذلقة والتهكم والسخرية. وقد طبّقه بروكس في كتابيه: الشعر الحديث والاتباعية (1939)، والزهرية المحكمة الصنع: دراسات في مبنى الشعر (1943). وفيهما وسّع المصطلح فأصبح يشمل التهكم وإيهام التضاد والرمزية والغموض والمبنى الروائي.

27—السوريالية Surrealism

مذهب أدبي اخترعه الشاعر الفرنسي أبو لينير (1880-1918) عام 1917 ليصف به مسرحيته (ثديا ترزياس) التي لا تلتزم بالواقعية، ثم استعمله اندريه بروتون ليدل به على مدرسته الجديدة في الأدب، والتي أرادت تحرير الإبداع من قيود المنطق والاهتمامات الأخلاقية والجمالية. وقد عرّف بروتون السوريالية في أول منشور سوريالي له أصدره عام 1925 بأنها آلية نفسية يستطيع بها المبدع أن يعبّر عن الحركة الحقيقية للتفكير الإنساني الذي يُملى دون ضابط عقلي أو منطقي.

28—الشعر الحر Free verse

هو الشعر الذي لا يتقيّد بالوزن والقافية. وقد ابتدعه الشاعر الفرنسي لافونتين في القرن 17، عندما نظم حكايات الحيوان، في أبيات ذات أطوال مختلفة، وقواف متباينة. والعصر الذهبي للشعر الحر في فرنسا هو نهاية القرن 19 حين ازدهرت المدرسة الرمزية في

الشعر، والتي اعتمدت الإيقاع بدل الوزن الشعري.

29–الشعر الخالص pure poetry

نظرية شاعت في فرنسا، أواخر القرن 19.– وأول مَن قال بها الشاعر الفرنسي بودلير، عام 1857 في تعليق كتبه على نظريات ادغار الن بو، وتقوم هذه النظرية على أن الشعر يشبه بالموسيقى وليس المضمون مهماً فيه.

30–الشعر المرسل Blanck verse

هو الشعر غير المقفّى وبه كتب شكسبير مسرحياته، وكتب ملتون (الفردوس المفقود).

31–الشعر المنثور prose poems

نمط من الكلام يمزج الشعر بالنثر، فيتحلل من الوزن والقافية، ولكنه منسق تنسيقاً موسيقياً شعرياً. (انظر كتابنا: بنية الشعر الجديد).

32–الشعر الميتافيزيقي Metaphysical poetry

مصطلح أطلق على شعر كتبه مجموعة من الشعراء الانجليز في القرن 17، من أشهرهم: جون دن، وجورج هربرت، وهنري فون، واندرو مارفل. ويتميّز شعرهم بالمهارة الفنية والقوة الفكرية، والاعتماد على السخرية والتناقض الظاهري والطباق والشدّة الدرامية في التعبير والاهتمام بالتحليل الداخلي لدوافع النفس. وأغلب شعرهم يتناول العبادة والتصوّف، وتعمّق المعاني، واستخدام الاستعارات والتشبيهات. ولكن أهميتهم ظلت محدودة ضمن القرنين 18و19. ولم يُلتفت إليهم إلا بعد الحرب العالمية الأولى، وذلك عندما أحيا الاهتمام بهم الشاعر ت.س إليوت.

33–شعراء الصورة Imagism

مدرسة أدبية أرسى دعائمها الشاعر الانجليزي توماس هيوم Hulme (1883–1917)، والشاعر الأمريكي عزرا باوند A.Pound (1885)، والشاعر الأمريكي المولد الانجليزي الجنسية ت.س. إليوت (1888–1965). ورفضت الكليشيهات الشعرية، والبلاغة الرومانسية، وعنيت بالشعر الحر، والنظرة الموضوعية، واعتبار الشعر خلقاً وليس تعبيراً، وهدفت إلى تقديم صور شعرية باللغة المحكية.

34–شعراء البحيرات laks poets

مصطلح انجليزي أُطلق على جماعة من الشعراء الانجليز الذين عاشوا في منطقة البحيرات في شمال غرب انجلترا. وتألفت من ورد زورث، وساذي، وكولردج، وكانت البيئة الطبيعية لهذه المنطقة مصدر وحي عميق لهؤلاء الشعراء.

35–الشكل Form

هو طريقة الأديب في التعبير عن فكرته. و(الشكل العضوي) مصطلح انجليزي ظهر لدى الشاعر الناقد كولردج (1772-1834) الذي حاول أن يفسّر العملية الإبداعية في الشعر على أساس نفسي وجمالي.

و(الشكلية) نزعة أدبية ترمي إلى تغليب الشكل والقيم الجمالية على ما في العمل الأدبي من فكرة أو خيال أو شعور. و(الفن للفن) خير مثال لها.

و(الشكلانيون الروس) مجموعة من الأدباء أسست (الاوباياز) وهي جمعية لدراسة اللغة الأدبية عام 1917 في موسكو. ومن أهم مبادئها أن الفن يعتمد على جودة الصياغة، وأن الغرض من العمل الفني هو إبراز هذه الجودة. وقد استمرت هذه المدرسة حوالي عشر سنوات قبل أن تكتسحها (الواقعية الاشتراكية) التي روّج لها النظام السوفيتي (سابقاً).

36–المفارقة paradox

يرى الناقد الأمريكي كلينث بروكس أن لغة الشعر هي لغة تقوم على المفارقة. والمفارقة عنده هي وليدة موقف شعوري يتضمّن موقفاً مناقضاً له، وهو مع ذلك متسق معه، أي يتكامل معه في الوحدة الكبرى التي هي القصيدة.

37–الفن للفن Art for Arke

شعار النزعة الجمالية التي سادت الأدب الفرنسي، أواسط القرن 19، والأدب الانجليزي أواخره، وترمي إلى أن تقيّم الأدب بجمالياته، وليس بأخلاقياته.

38–الكلاسيّة Classicism

مدرسة أدبية تهتم بالشكل والمضمون، والانضباط، وإطاعة القواعد. وهي موضوعية أكثر منها ذاتية، تسخّر الشعر في وجهة تعليمية أخلاقية، وتتبع تعاليم قدماء الإغريق والرومان.

39–اللاشخصية Impersonality

هي أن يسرد المؤلف الحوادث كما هي دون أن يقحم آراءه فيما يسرد. وقد اشتهر الكاتب الفرنسي فلوبير بهذا الاتجاه الذي أصبح منهجاً نقدياً في كل من انجلترا وأمريكا يرى أنه يجب على الناقد أن يستند إلى معايير موضوعية في نقده، دون أن يتأثر بشعوره أو بميوله الشخصية. وقد ظهر هنا في (النقد الجديد).

40–عنقاء النقد

عندما يحاول الناقد الاقتراب من الظاهرة الأدبية، ويحترق بنارها، ينهض من الرماد، روحاً قديماً في جسد معافى (خلدون الشمعة –الشمس والعنقاء)

41–المحاكاة Mimesis

هذا المفهوم هو أساس نظرية أرسطو في ماهية الشعر، فقد جاء في كتابه (فن الشعر): "إن شعر الملاحم والتراجيديا والكوميديا والديثرامب أنواع من المحاكاة". "فالتراجيديا هي محاكاة فعل جليل كامل بكلام ممتع". ونظرية المحاكاة الأرسطية هي ردّ على ما قاله أفلاطون في (جمهوريته) من أن الشعراء هم الغاوون الذين يبتعدون عن الحقيقة ثلاث درجات.

42–المستقبلية Futurisme

نزعة في الأدب والفن ظهرت في إيطاليا على يد الشاعر ماريتني (1876–1944)، هدفت إلى الثورة على الماضي بكل أساليبه الفنية، وحاولت ابتكار موضوعات وأساليب أدبية وفنية تتمشّى مع عصر الآلة والسرعة والطائرة. وفي عام 1909 وقّع ماريتني في صحيفة الفيغارد الفرنسية (العدد 20 فبراير 1909) على (البيان الرسمي للمستقبلية) جاء فيه أن الكلمة يجب أن تكون حرّة طليقة، وأن يحلّ مزيج الرموز المستقاة من العصر كأصوات الآلات وروائح المستحضرات الكيماوية محل النظام المنطقي للجملة. وقد عطفت الفاشية على المستقبلية، ثم تنكّرت لها عام 1924. ورغم عبثيته المستقبلية وجنونها فقد خرجت من أعطافها حركات أدبية وفنية مثل التكعيبية والتعبيرية والسوريالية.

43–المشعل والصولجان:

اسم كتاب نقدي للناقد بن جونسون، يعتمد فيه على الأسطورة في تفسير الفعالية النقدية، ذلك أنه عندما هبطت ربّات الإلهام الشعري إلى العالم السفلي كان النقد الأدبي يلازمهن، وفي العالم السفلي منحته العدالة صولجاناً يحمله بيده اليمنى، ومشعلاً لا تنطفئ جذوته يحمله باليد اليسرى، وبالصولجان أصبح باستطاعته أن يمنح العمل الأدبي الخلود أو النيسان، وبالمشعل يضيء ويكشف عن الحقيقة. وهكذا يقوم النقد بوظيفة الإضاءة والتفسير (المشعل) وبوظيفة الحكم والتقويم (الصولجان).

44–المعادل الموضوعي Objective Correlative

مفهوم نقدي أوجده الشاعر الناقد ت. س. إليوت عام 1919 قال فيه: "إن الطريقة الوحيدة للتعبير عن الانفعال في صورة الفن إنما تكون بإيجاد (معادل موضوعي)، أو بعبارة أخرى مجموعة من الموضوعات والمواقف، وسلسلة أحداث تكون صيغة ذلك الانفعال

بشكل خاص، بحيث إذا ذكرت الحقائق الخارجية التي لا بد أن تنتهي إلى تجربة حسّيّة مثّلَ الانفعال في الحال بالذهن، وإن الفن ليس تعبيراً عن إحساس صادق مهما بلغ هذا الإحساس أو التعبير من الصدق. كما أن الفن ليس تعبيراً عن شخصية الفنان. فالفنان لا يخلق فناً عظيماً بمحاولته التعبير عن شخصيته تعبيراً متعمداً مباشراً، وإنما هو يعبّر عن هذه الشخصية بطريقة غير مباشرة عندما يركز جهده في خلق شيء محدّد، تماماً كما يصنع النجار الكرسي، أو المهندس الآلة. وكلما ازداد انفصال شخصيته عن عقله الخالق، ازداد اكتمال الفنان، وازدادت قدرة عقله الخالق على تفهم المشاعر المختلفة التي هي مادة الفن وعلى إحالتها إلى شيء جديد هو (العمل الفني).

45–المغالطة الغرضية Intentional Fallacy

هي النزعة النقدية التي ترمي إلى إبداء الحكم على الأثر الأدبي استناداً إلى نجاح المؤلف أو فشله في التعبير عن غرضه (الكسندر بوب)، وهي وليدة الذاتية التي ازدهرت بين الشعراء والنقاد الرومانسيين.

ولكن الناقدين الأمريكيين المعاصرين: ويمزات، وبيردزلي، في كتابهما: الأيقونة اللفظية (1954) قالا إن القصيدة ليست ملكاً للناقد ولا لمؤلفها، لأنها انفصمت عن مؤلفها منذ ولادتها، وهي تجول في العالم وحدها، بعيدة عن سلطانه في التحكم فيها أو فرض غرض عليها، وأصبحت ملكاً للجمهور.

46–النقد الاجتماعي: Social Criticism

يربط الإنتاج الأدبي بظروفه الاجتماعية، ويوضح العلاقة الجدلية بين الأدب وبيئته الفكرية والسياسية والاجتماعية. وعندما تطور منهج النقد الاجتماعي حاول المزاوجة بين البنيوية والاجتماعية (انظر كتابنا: وعي العالم الروائي: مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان).

47–النقد الأسلوبي Stylical Criticisim

بدأ الاهتمام بالأسلوب كطريقة للكاتب في إبداعه، وفي المحسنات البلاغية في أدبه، ثم أصبح منهجاً نقدياً يحلل الأسلوب الأدبي، ويكتفي بوصفه دون أن يتعدّى ذلك إلى التقييم. ومن أبرز اتجاهاته: الأسلوبية التعبيرية (شارلي بالي)، والأسلوبية الفردية (ليوشبيتزر)، والأسلوبية البنيوية (ياكوبسون، ريفاتير، رولان بارت)، (انظر كتابنا: الأسلوبية منهجاً نقدياً).

48–النقد الألسني linguistic Criticism

هو النقد اللغوي القديم، لكنه تطور بفضل الدراسات الألسنية البنيوية التي كان سوسير أول مَنْ قام بها. من أبرز اتجاهات النقد الألسني: منهج إمكانيات النحو، منهج النظم، منهج الكلمات– المفاتيح، منهج تحليل الانحراف، منهج الاختيار، المنهج الاحصائي، (انظر

كتابنا: التحليل الألسني للأدب).

49-النقد الأخلاقي

يرى أن الأدب وسيلة للتعبير عن تقاليد المجتمع وأعرافه. من أبرز أعلامه: فيليب سدني، وماثيو أرنولد، ثم تحول في العصر الحديث إلى نقد اجتماعي وأيديولوجي.

50-النقد الأيديولوجي: Ideological Criticism

نشأ في مطلع عصر النهضة، وتعمق في القرن العشرين، وهو يرى أن الحياة السياسية والاجتماعية ذات تأثير كبير علي الأدب. ولكن هذا النقد بلغ من الميكانيكية، وبخاصة مع النقد السوفييتي (سابقاً)، حداً جعل لغة الفكر السياسي تمثل مواقع لغة النقد الأدبي، من مفاهيمه: الالتزام، والواقعية. ومن أعلامه: محمود أمين العالم، وشحاده الخوري، وحسين مروّة، ومحمد دكروب، وحنّا مينة...

51- النقد الانطباعي Impression - Criticism

لا يهتم الناقد فيه بتحليل الأثر الأدبي، ولا بترجمة حياة مؤلفه، ولا بمناقشة قضايا جمالية مجردّة، وإنما يقدّم انطباعه هو، وتأثره هو نفسه بالأثر الأدبي الماثل أمامه، وذلك بأسلوب حيّ جذاب. وقد اشتهر أناتول فرانس (1844- 1924) بهذا المنهج في النقد الفرنسي، وولتر بيتر (1839- 1894) في النقد الإنجليزي.

52- النقد البنيوي Structwurical Criticism

ظهر في فرنسا في الستينات من هذا القرن، وعمّ العالم. من أبرز روّاده: كلود ليفي شتراوس، وياكوبسون، ورولان بارت. ومن أبرز اتجاهاته: النقد البنيوي الشكلي، البنيوي التكويني، والنقد السيميائي. (انظر كتابنا: المنهج البنيوي في النقد الأدبي).

53- النقد التطبيقي Practical Criticism

للناقد الإنجليزي أ. أ.رتشاردز إسهام كبير فيه. وهو يرى أن الأثر الأدبي قائم بذاته، وأن فيه ما يشبه الحياة العضوية، وأنه يتحتّم تحليله تطبيقياً في حدود كلماته وكينونته المستقلّة عن ملابسات تأليفه.

54- النقد الجديد New criticism

منهج نقدي انتشر في أمريكا في العقد الثالث من القرن العشرين عندما أطلقه الناقد سبنجارن في كتابه (النقد الجديد) 1912 الذي يعتبر أول بيان (مانيفستو) لهذا النقد. ثم تحدّد عندما وضع الناقد الأمريكي جون كرورانسوم كتابه (النقد الجديد) عام 1941 الذي أعلن فيه مبادئ النقد الجديد المتمثلة في نبذ المؤثرات الأجنبية والاجتماعية والتاريخية والأخلاقية من الممارسة النقدية، ونبذ المعاني، واعتماد النص وحده في قراءة فاحصة

. لدلالات الألفاظ، واهتمام بالأثر الأدبي من حيث بنيته وشكله مستقلّين عن شخصية مبدعه، أو تأثيره في القراء.

ومن نقاد هذا المنهج: آلان تيت، وكلينث بروكس، ووارين، وليفيز، ورانسوم.

55– النقد الفلسفي Philosophical Griticirsm

يعتمد المقولات الفلسفية في النقد. نجده عند قدامة بن جعفر (337هـ) في كتابه (نقد الشعر) حيث طبّق فيه مقولات كتابي (الخطابة)، و(فنّ الشعر) لأرسطو المترجمين إلى العربية في عهده.

56– النقد السيميائي Semological criticism

يعتمد التحليل السيميائي للأدب على بعض المفاهيم الأساسية من مثل: العلاقة، والمعنى المصاحب، والمعنى لاصطلاحي. ومن أشهر أعلامه الناقد الفرنسي رولان بارت (1915– 1980)، وجماعة (تل كل) الفرنسية: سولرز، وجوليا كريستيفا، والناقد السوفييتي يوري لوتمان (انظر كتابنا: النقد والدلالة: نحو تحليل سيميائي للأدب)

57– النقد الموضوعي objective Critism

منهج نقدي يرى أن المناهج النقدية التي تدرس الأدب من خارجه معتمدة على العلوم الأخرى من مثل التاريخ وعلم الاجتماع وعلم النفس لا تصل إلى حكم حقيقي على الأدب، وأن على النقد أن يأخذ بدراسة (الكلمات على الصفحة)، فيبدأ بالنص، وينتهي به، ولا علاقة له بما قبله، وبما بعده من مؤثرات وتأثير. وقد نشأ هذا النقد في كل من أمريكا وبريطانيا، وضمّ تيارَي: النقد الجديد، ونقد التحليل اللفظي، ومن أشهر أعلامه: رتشاردز، و ت. س. إليوت، وامبسون، ورانسوم، وآلان تيت، وبن وارن، وكلينث بروكس،وليفيز الخ.

58– النقد الموضوعاتي Thematic critiism

يختلف عن النقد الموضوعي في أنه يبحث عن الموضوع (أو التيمة) التي تشكل الكاتب وتظهر في كتاباته، وهو يشبه (العقدة) في التحليل النفسي الفرويدي، لأنه يبقى لا شعورياً. ويمثّل هذا المنهج النقدي: جان بول فيبر،وجان بيير ريشار في فرنسا. (انظر عبد الكريم حسن: المنهج "الموضوعي".

59– النقد النفسي: Psychologcal Griticism

يرى أن المهم في العملية الإبداعية هو الأديب، خالق الأدب ومبدعه، ولذا تتبغي دراسة شخصية المبدع قبل دراسة الإبداع. وقد استفاد هذا النقد من ملاحظات فرويد، ويونغ، وإدلر. وأسهم النقد الأدبي العربي المعاصر بنصيب وافر فيه.

60– هرطقات في النقد: Imitative

تعني الخروج على النظرية السائدة، وتنهض على قاعدة من الجهل أو التجاهل لكل أو لبعض ما تحقق من تقدم في نظرية النقد الأدبي الحديث. وتتمثل في هرطقة الإبداع، وهرطقة الاتجاه، وهرطقة التذوق، وهرطقة التاريخ، وهرطقة الاستهواء، والنقد الصحفي، والنقد الأكاديمي (انظر خلدون الشمعة –النقد والحرية).

61–الواقعية Realism

مدرسة أدبية نشأت في فرنسا في منتصف القرن التاسع عشر بقيادة فلوبير (1821–1880) والأخوين جونكور (1822–1896) و(1830–1870)، وأصبحت هي التيار المسيطر على الأدب في مطلع القرن العشرين. وتتميز بأن موضوعاتها مستمدة من حوادث وقعت فعلاً، أو هي مبنية على أخبار صحفية، أو وثائق تاريخية.

انتشرت الواقعية في أدب العالم كله، ففي فرنسا: بلزاك، وفلوبير، وفي روسيا: تورجنيف، وتولستوي، ودستويفسكي، وفي انكلترا: ثاكري، وجورج إليوت، وفي ألمانيا: توماس مان.

62–الواقعية الاشتراكية Socialist Realism

أشاعها الاتحاد السوفيتي (سابقاً). ونصّت إحدى مواد دستور اتحاد الكتّاب السوفييت الذي وضعه المؤتمر الأول للاتحاد عام 1934: "إن الواقعية الاشتراكية هي المنهج الأساسي للأدب والنقد السوفييتي، وهي تتطلّب من الفنان أو الأديب تمثيله الواقع في حالة نموّه الثوري تمثيلاً صادقاً مرتبطاً بالعمال وبإيمانهم بالاشتراكية".

63–الوحدة Unity

هي الترابط المنطقي أو الجمالي أو القصصي بين أجزاء العمل الأدبي. وقد أشار أفلاطون إلى ضرورة الوحدة الفنية في محاورته (فيدر)، كما ذكر أرسطو في (فن الشعر) أن أساس الوحدة في المسرحية هو أداء الوظيفة الفنية، واستمرت الوحدة الفنية مطلوبة في العمل الأدبي عند الشاعر الروماني هوراس، والشاعر الفرنسي بوالو في القرن 17، والشاعر الانجليزي بوب في القرن 18، والحركة الرومانسية التي طالبت بالوحدة العضوية في العمل الأدبي.

3-المصادر والمراجع

أ-العربية:

1-إحسان عباس -فن الشعر- دار الثقافة- بيروت ط3

2-جبرا إبراهيم جبرا -الحرية والطوفان- دار مجلة شعر- بيروت 1960

3-جبرا إبراهيم جبرا -الرحلة الثامنة- المكتبة العصرية- بيروت 1967

4-جبرا إبراهيم جبرا - النار والجوهر- دار القدس- بيروت 1975

5-جبرا إبراهيم جبرا- ينابيع الرؤيا- المؤسسة العربية- بيروت 1979

6-حسام الخطيب- أبحاث نقدية ومقارنة- دار الفكر- دمشق 1973

7-حسام الخطيب- الأدب الأوروبي- جامعة دمشق 1972

8-حسام الخطيب- روايات تحت المجهر 1983

9-خلدون الشمعة- الشمس والعنقاء- اتحاد الكتاب العرب- دمشق 1974

10-خلدون الشمعة -النقد والحرية- اتحاد الكتاب العرب- دمشق 1977

11-خلدون الشمعة- المنهج والمصطلح- اتحاد الكتاب العرب- دمشق 1979

12-رشاد رشدي- ما هو الأدب 1971

13-رشاد رشدي -ملاحظات عن المعادل الموضوعي عند ت.س إليوت 1962

14-رشاد رشدي -النقد: من ماثيو أرنولد إلى الوقت الحاضر.

15-فائق متى- إليوت- دار المعارف بمصر. د.ت

16-ماهر شفيق- النقد الانجليزي الحديث 1970

17-محمود الربيعي - في نقد الشعر- دار المعارف بمصر 1968

18-محمد عزام - الأسلوبية منهجاً نقدياً- وزارة الثقافة- دمشق 1989

19-محمد عزام - التحليل الألسني للأدب- وزارة الثقافة- دمشق 1994

20-محمد عزام- النقد.. والدلالة: نحو تحليل سيميائي للأدب- وزارة الثقافة دمشق 1995

21-محمد عزام -مصطلحات نقدية: من التراث الأدبي- وزارة الثقافة- دمشق 1995

22-محمد عزام - الحداثة الشعرية- اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1995

ب-المعرّبة:

23-إليوت -مقالات في النقد الأدبي- تعريب لطيفة الزيات- الانجلو المصرية د.ت.

24-آلان تيت -دراسات في النقد- تعريب عبد الرحمن ياغي- مكتبة المعارف- بيروت 1961

25-اوكونور -النقد الأدبي- تر: صلاح إبراهيم- دار صادر- بيروت 1960.

26-بوجان -الشعر- تعريب سلمى الخضراء الجيوسي- دار الثقافة- بيروت 1961
27-ديفد ديتش- مناهج النقد الأدبي- تعريب محمد يوسف نجم- دار صادر- بيروت 1967.
28-رتشاردز- مبادئ النقد الأدبي- تر: مصطفى بدوي- وزارة الثقافة المصرية 1963
29-رينيه ويليك. واوستن وارين- نظرية الأدب- تر: محيي الدين صبحي- المجلس الأعلى- دمشق 1972
30-ستانلي هايمن- النقد الأدبي ومدارسه الحديثة: تر: إحسان عباس وزميله- دار الثقافة 1958.
31-ماثيو أرنولد- مقالات في النقد - تر: علي جمال الدين عزت- الدار المصرية 1966.
32-ويمزات وبروكس- النقد الأدبي- تر: محيي الدين صبحي- جامعة دمشق.

جـ- الأجنبية:

33- Abrams. M.H. The Mirror and Lamp. U.S.A. 1958.
34- Arnold. M:Essays in criticism. London . 1960.
35- Bowra , M; The Romantic Imaginitiaon. Oxford. 1961.
36- Colcridge: Biographia Literaria. U.S.A. 1960.
37- Daiches. D: Critical appro ches to Literature. London. 1959.
38- Eliot .T. S: on poetry and poets. London. 1956.
39- Eliot .T. S: The Sacred wood . London. 1964.
40- Eliot .T. S: Selected prorse. London. 1963.
41- Eliot .T. S. The Use of potry and the use of criticism. London. 1964.
42- HALL. D: contem porary American poetry.
43- Leavis. F. R: New. bearings in ẹnglish poetry. London. 1963.
44- Lecont de Lisle: Poémes antique 1852.
45- oconnor. F: The lonely voice. London. 1963.
46- Schelly: A Defence of criticism. London.
47 - Wellek . R: Concepts. of criticism. London. 1964.
48- Wimsatt. W. K(and) Brooks. C; Literary criticism. 1959.

□□□

الفهـــرس

□□□

-صدر للكاتب محمد عزّام:

1-بنية الشعر الجديد/ دار الرشاد الحديثة- الدار البيضاء 1976
2-المسرح المغربي /اتحاد الكتاب العرب -دمشق 1987
3-اتجاهات القصة المعاصرة في المغرب /اتحاد الكتاب العرب- دمشق 1987
4-تاريخ الأدب العربي -معهد إعداد المدرسين /وزارة التربية -دمشق 1989 (مشترك)
5-القراءة معهد إعداد المدرسين / وزارة التربية -دمشق 1989- (مشترك)
6-قضية الالتزام في الشعر العربي/ دار طلاس- دمشق 1989
7-الأسلوبية منهجاً نقدياً /وزارة الثقافة- دمشق 1989
8-الأدب العربي وتاريخه /وزارة التربية -دمشق 1990-(مشترك)
9-وعي العالم الروائي: أبحاث في الرواية المغربية /اتحاد الكتاب العرب -دمشق 1990
10-البطل الاشكالي في الرواية العربية /دار الأهالي -دمشق 1992
11-الفهلوي: بطل العصر في الرواية الحديثة/ دار الأهالي- دمشق 1993.
12-مدخل إلى فلسفة العلوم: أبحاث في الابستيمولوجيا المعاصرة /دار طلاس- دمشق 1993.
13-التحليل الألسني للأدب /وزارة الثقافة- دمشق 1994
14-الخيال العلمي في الأدب /دار طلاس -دمشق 1994
15-الموازنة بين أبي تمام والبحتري للآمدي- تقديم وتعليق واختيار/ وزارة الثقافة- دمشق 1995
16-الحداثة الشعرية /اتحاد الكتاب العرب -دمشق 1995
17-فضاء النص الروائي: مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان /دار حوار- اللاذقية 1995
18-مصطلحات نقدية: من التراث الادبي العربي - وزارة الثقافة- دمشق 1995.
19- النقد والدلالة: نحو تحليل سيميائي للأدب- وزارة الثقافة- دمشق 1996.
20- وجوه الماس: البنيات الجذرية في أدب علي عقلة عرسان- اتحاد الكتّاب العرب- دمشق 1999.

□□

رقم الإيداع في مكتبة الأسد - الوطنية

المنهــــج الموضوعــــي فــــي النقـــد الأدبــــي:.دراســـــة/ محمد عزام- دمشـق: اتحـاد الكتـاب العـرب، 1999-
171ص ؛ 25 سم .

1- 809 ع ز ا م 2-العنوان
3 - عزام

ع -**1999/12/2376** **مكتبة الأسد**

□